TSCHAIKOWSKY

MUSIKALISCHE ERINNERUNGEN

BOSTON PUBLIC LIBRARY

No 4048.172

THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
OMNIVM
LVX
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

R 22 1930
(19)

UBLIC
LIBRARY

Musikalische Erinnerungen

und

Feuilletons

von

Peter Tschaikowsky.

In deutscher Uebersetzung herausgegeben

von

Heinrich Stümcke.

» Harmonie «
Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst
Berlin W. 8.

Alle Rechte vorbehalten!

Aug. 13. 1901
b.

To repl.
4648.172

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

Vorwort.

Immer häufiger erscheint in den letzten Jahren auf den Programmen der deutschen Konzertsäle der Name Tschaikowsky, und in seltener erfreulicher Einmütigkeit stimmen die Kritiker von Fach und das musikliebende Publikum darin überein, dass die Tondichtungen des genialen Russen zu den eigenartigsten und bedeutsamsten musikalischen Schöpfungen unserer Zeit gehören. Auch auf der deutschen Opernbühne ist Tschaikowsky mit seinen „lyrischen Szenen" Eugen Onègin heimisch geworden; seine Oper „Jolanthe" soll demnächst in Wien, „Pique-dame" in Berlin in Szene gehen, und sicherlich wird auch noch das eine oder andere seiner weiteren sieben Bühnenwerke in geschickter Adaptierung eine erwünschte Bereicherung unseres heimischen Opernrepertoires bilden. Unter solchen Umständen glaube ich mit meiner Annahme nicht fehl zu gehen, dass auch für eine bislang in Deutschland völlig unbekannt gebliebene Seite von Tschaikowskys öffentlicher Thätigkeit, für den Musikkritiker und Erzähler, sich beim grossen Kreis der Verehrer des Komponisten und der Musikfreunde überhaupt Interesse zeigen wird.

1898 hat Professor Laroche, einer der angesehensten Musikschriftsteller in unserem östlichen Nachbarreiche, der jahrzehntelang zu Tchaikowskys intimsten Bekannten gehörte, die in Zeitungsfolianten vergrabenen literarischen und kritischen Arbeiten seines Freundes in einem stattlichen Bande gesammelt. Diesem Werke habe ich mit sorgfältiger Auswahl Alles das entnommen, was für deutsche Leserkreise dauernd von Interesse sein kann. Daher konnte das durch die liebenswürdige Frische der Darstellung anmutende und durch zahlreiche Bemerkungen über bekannte Persönlichkeiten der zeitgenössischen Musikwelt gewürzte autobiographische Fragment fast unverkürzt wiedergegeben werden. Anders steht es mit den Musikkritiken und Referaten.

Der unveränderte und ungekürzte Wiederabdruck solcher Berurteilungen künstlerischer Tagesvorgänge und der Einzelleistungen oft längst verschollener und mit Recht vergessener Darsteller und Sänger, Musiker und Komponisten ist selbst, wenn ein Lessing und Goethe die Recensenten gewesen sind, heute nurmehr für den Forscher und wissenschaftlichen Benutzer von gewissem Interesse und Wert. Doppelt trifft dies bei den kritischen Produkten ausländischer Autoren zu. In Petersburg und Moskau mögen Tschaikowskys Urteile über einzelne russische Sänger und Sängerinnen, über die italienischen Opernensembles usw. noch heute von Interesse sein, für uns kommt nur das in Betracht, was der augenblicklichen Geltung des Tages entrückt ist. Einen Eigenschöpfer von solch starker Individualität wie Tschaikowsky über einen Mozart, Wagner,

Mendelssohn und Verdi zu hören, wird jeden Musikfreund interessieren. Dasselbe gilt von einer Patti und Christine Nilsson, deren Namen der Kunstgeschichte angehören. An solchen allgemeinen, fruchtbaren und feinsinnigen Erörterungen über die Meister der Tonkunst des XVIII. und XIX. Jahrhunderts und an geschmackvollen Analysen einzelner ihrer Schöpfungen ist Tschaikowskys Buch reich. Die Aufnahme von Tschaikowskys kritischer Erstlingsarbeit, des Essays über den bekannten russischen Musiker Rimsky-Korsakow bedarf wohl keiner besondern Rechtfertigung. Sollte die Gunst der Leserwelt diesem Büchlein zu teil werden, so liesse sich eine zweite Auflage noch durch weitere Auszüge aus den kritischen Feuilletons vermehren.

Für die biographische Einleitung wurden ausser Artikeln der slavischen Tagespresse Laroches gehaltvolle Einleitung, die nach Lessingschem Rezept „mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd gegen den Meister“ verfährt, und Baskins liebevolle und fleissige Monographie (Russische Komponisten Bd. IV, Petersburg 1894) dankbar benutzt.

Berlin, im Januar 1899.

Heinrich Stümcke.

Inhaltsverzeichnis.

Vorwort III
Einleitung 1
Erinnerungen an Leipzig, Berlin und Hamburg.
I—XII 17
Kritiken und Feuilletons: 73
Mozarts Don Juan 75
Beethovens Eroica 77
Beethovens Fidelio 79
Schumann als Symphoniker . . . 80
Mendelssohn, Schumann und Brahms 86
Auber 89
Verdi 91
Afrikanerin und Troubadour . . . 94
Christine Nilsson und Adelina Patti . 98
Rimski-Korssakow 103
Hans von Bülow 107
Bayreuth 1876 I—III 111
Personen- und Sach-Register 126

Einleitung.

Peter Iljitsch Tschaikowsky wurde als Sohn eines Bergamtsdirektors am 25. April (7. Mai neuen Stils) 1840 im Permschen Gouvernement in Russland geboren. Bald darauf wurde sein Vater als Direktor des technologischen Instituts nach Petersburg berufen. In seinem zehnten Jahre trat Tschaikowsky in eine Petersburger privilegierte Lehranstalt ein, die sog. Rechtsschule, deren Absolvierung ihren Zöglingen die Aussicht auf die höchsten Justizämter des Reiches eröffnet. Obgleich zum Programm der häuslichen Erziehung in der Familie Tschaikowsky auch das Klavierspiel gehörte und die Eltern, für eine vielseitige Ausbildung ihres Sohnes Sorge tragend, auch seine musikalischen Fähigkeiten nicht vernachlässigten, so kam es ihnen doch nie in den Sinn, dass ihr Peter Iljitsch jemals die dornenvolle Künstlerlaufbahn der sichern Verwaltungskarriere vorziehen würde. Den ersten Klavierunterricht erhielt er von dem damals berühmten Pianisten Kündinger. In der Rechtsschule blieb Tschaikowsky neun Jahre, absolvierte dieselbe mit

Erfolg 1859 und trat in das Departement des Justizministeriums ein. Schon damals war es ihm indessen klar, dass nicht das Jus, sondern die Musik sein Lebenselement bilden werde.

Schon während seiner Schulzeit hatten die offiziellen Hauskonzerte der Schüler und der fleissige Besuch der italienischen Oper die in ihm schlummernde Neigung zur Musik mächtig gefördert. Der Mangel an Konservatorien und regulären Musikschulen im damaligen Russland erschwerte indessen eine fachgemässe Ausbildung aufs äusserste. Zwar gab es reiche adlige Mäcene, die ihre vaterländische Musik aufrichtig liebten und gerne bereit waren, etwas für dieselbe zu thun, aber der Zutritt zu ihnen war einmal für junge Anfänger nicht leicht und zweitens trug Alles den Stempel privater Wohlthätigkeit.

Tschaikowskys Eltern, die ihren Sohn in sicherm Amt und Brot baldmöglichst zu sehen wünschten, wollten von der unsichern Laufbahn eines berufsmässigen Musikers natürlich nichts wissen.

Zu damaliger Zeit galt die Musik überhaupt noch als Luxusgegenstand.

Vermögende Liebhaber lernten ein Instrument spielen, auf Unterstützung von seiten irgend einer musikalischen Gesellschaft konnte ein unbemittelter angehender Künstler nicht rechnen. Man musste eben das Gewisse gegen das Ungewisse, die sichere Versorgung durch ein ansehnliches Amt gegen eine unsichere Künstlerexistenz voll materieller Not und Entbehrungen eintauschen und die Unzufriedenheit seiner Angehörigen noch mit in den Kauf nehmen. Nach zwei oder drei im

Justizdienst verbrachten Jahren that Tschaikowsky diesen entscheidenden Schritt und entschloss sich, der Musik zu liebe, eine ihm recht gute Aussichten bietende Laufbahn zu verlassen. Der Anfang seiner musikalischen Karriere fällt mit der Begründung des Petersburger Konservatoriums durch Anton Rubinstein zusammen (1862). Dank der Initiative desselben Künstlers war bereits 1859 die unter dem Protektorat der Grossfürstin Helene Paulowna stehende Russisch-musikalische Gesellschaft gegründet worden. Ein junges Talent konnte jetzt also ein wenig auf Aufführung seiner Kompositionen vor einem gewissen Interessenten-Kreise rechnen, wenn das neugegründete Unternehmen naturgemäss auch noch recht unsicher und schwankend war. Nach Eröffnung des Konservatoriums trat Tschaikowsky sofort in dasselbe ein, und da er in den verschiedenen musikalischen Fächern sehr gut vorbereitet war, fand er sofort in der Klasse für die Lehre vom Contrapunkt Aufnahme, deren Leiter, Professor Saremba, die ungewöhnliche Begabung des jungen Mannes sofort erkannte. Auch bei dem Direktor Anton Rubinstein wurde Tschaikowsky bald sehr beliebt und mannigfach bevorzugt. Noch in seinen letzten Lebensjahren pflegte Rubinstein seinen berühmten einstigen Schüler als seinen „Herzenssohn“ zu bezeichnen. Nach dreijährigem Studium verliess der zukünftige Komponist das Konservatorium und erhielt für seine Abschiedsprobeleistung, eine Kantate über Schillers Lied „An die Freude“ eine Medaille. Die Freude über diese Auszeichnung wurde ihm freilich durch die boshaft ungerechte Rezension eines damaligen Zeitungskritikers vergällt, der die auf

dem Schlussakt des Konservatoriums vorgetragene Kantate als miserabel bezeichnete und dem Autor jegliches Talent absprach.

Um diese Zeit wurde das zweite russische Konservatorium in Moskau gegründet und Nikolaus Rubinstein zum Direktor desselben ernannt. In die Zahl der Professoren wurde auch Tschaikowsky aufgenommen, der in der Folge in Nikolaus Rubinstein einen liebe- und verständnisvollen Förderer seiner künstlerischen Bestrebungen fand. In Petersburg hatte der junge Komponist sich durch Erteilung von Musikunterricht mühsam genug ernähren müssen. Obgleich diese Thätigkeit ihm durchaus nicht zusagte, nahm er sie doch äusserst gewissenhaft und gab unbemittelten aber talentierten Schülern den Unterricht völlig unentgeltlich. Die Anstellung am Konservatorium gewährte Tschaikowsky die heiss ersehnte Möglichkeit, seine Zeit wesentlich dem Komponieren widmen zu können. Daneben verfasste er zu Unterrichtszwecken eine sehr geschätzte Harmonielehre (1872) und noch ein zweites theoretisches Werk. Als Komponist ein homo novus, wurde er weder vom Publikum noch von der Presse mit seinen ersten musikalischen Darbietungen sonderlich günstig aufgenommen. Seine erste Oper, „der Woiwode“ wurde selbst von dem ihm eng befreundeten Laroche in den „Moskauer Nachrichten“ so streng kritisiert, dass Tschaikowsky die Partitur in heroischer Selbstüberwindung vernichtete. Um so eifriger strebte er darnach, Vollkommneres zu bieten und versuchte sich mit ungemeinem Fleiss in den verschiedensten Kom-

positionsgattungen. In Nikolaus Rubinstein, der in den Konzerten der musikalischen Gesellschaft mehrere seiner Kompositionen in meisterhafter Form zur Ausführung brachte, fand Tschaikowsky, wie schon bemerkt, einen thatkräftigen Förderer und in Ed. Jürgensohn einen opferwilligen Verleger. Indessen erst im Jahre 1879 konnte seine Komponistenlaufbahn als gesichert gelten und sein Einkommen aus Honoraren und Tantièmen stieg bis auf 12 000 Rubel jährlich. Wie sehr seine Leistungen an höchster Stelle geschätzt wurden, beweist u. a. der Umstand, dass er jährlich einen Ehrensold von 3000 Rubeln aus der kaiserlichen Schatulle erhielt. Trotzdem war er häufig in Geldverlegenheit, da er in grenzenloser Gutmütigkeit keinen Bittsteller von seiner Thüre wies und oft genug von Unwürdigen ausgebeutet wurde. Seine Kunst war ihm nichts weniger als die milchende Kuh und das Geldinteresse stand ihm hintenan. 1879 legte Tschaikowsky seine Professur nieder, um sich fortan ganz der schöpferischen Thätigkeit zu widmen. Einen Teil des Jahres pflegte er auf Reisen im Auslande zu verbringen, den Sommer in der Regel auf dem Gute seiner Schwester bei Kiew. Schon früh hatte er sich an eine genaue Zeiteinteilung gewöhnt. Fünf Stunden täglich waren für die Hauptsache, das Komponieren, bestimmt. Die Inszenierung seiner neuen Opern und Ballette, die Kontrolle der Uebersetzungen seiner Gesangskompositionen, Dirigententhätigkeit und die peinlich genaue Erledigung der umfangreichen Korrespondenz nahmen ihn gleichfalls mehrere Stunden täglich in Anspruch.

Seine Erholung bestand hauptsächlich in einsamen Spaziergängen, auf denen er seine Werke im Geiste überdachte und skizzierte. Nach Art grosser schöpferischer Naturen arbeitete er im Geiste überhaupt unaufhörlich. Inmitten einer zahlreichen Gesellschaft verstummte er oft plötzlich und horchte auf die seinem inneren Ohr tönenden Klänge. Dank seiner musterhaften Zeiteinteilung fand er neben dieser intensiven eigenen Thätigkeit noch Musse, sowohl fremde Kompositionen eingehend zu studieren als auch sehr ausgedehnte Lektüre, speziell russische Geschichtswerke und ausländische Belletristik, zu pflegen, kein Wunder daher, dass der von Banausen und beschränkten Köpfen so gern gemachte Vorwurf der dilettantischen Zersplitterung auch Tschaikowsky gegenüber sich hervorwagte.

Neidern und Angreifern gegenüber beobachtete Tschaikowsky die Taktik absoluter Zurückhaltung, wenigstens in seinen reiferen Jahren. Auch der plötzlich ungeheure Dimensionen annehmende Erfolg seiner Werke veränderte seinen Charakter nicht im geringsten. Eine gewisse Zurückhaltung und vornehme Reserve, hinter der sich manchmal gewiss eine fast krankhafte Schüchternheit verbarg, war ihm von Natur eigen. Die in der Jugend erlittenen vielfachen Mühen und Enttäuschungen, das merkwürdige Schicksal mancher seiner bedeutendsten Schöpfungen, das Alles war nicht spurlos an ihm vorübergegangen. Die lyrische Oper Eugen Onegin z. B., heute wohl das bekannteste aller seiner Werke, hatte bei ihrer ersten Aufführung in Petersburg nicht einmal einen Achtungserfolg. In Folge dessen wandte

sich der Komponist in seinen nächsten Bühnenwerken einer ganz anderen Richtung zu. Nach Jahren endlich feierte Eugen Onegin seine Auferstehung, alle Welt war überrascht und entzückt, Tschaikowskys Lob war in Aller Munde und nicht am wenigsten überrascht war der Autor, der sich nun wieder an Operndichtungen ähnlichen lyrischen Genres mit neuem Mut versuchte.

Mitte der achtziger Jahre war Tschaikowskys Ruf derart in der internationalen Musikwelt verbreitet, dass aus den verschiedensten Grossstädten der ehrenvolle Ruf an ihn erging, sein Heimatland zu verlassen und eine Konzerttournee als Dirigent seiner eigenen Werke zu unternehmen. Berlin, Hamburg, Paris, London und New-York sahen den ausgezeichneten Komponisten am Dirigentenpult als geschmackvollen und allerorts mit Achtung, ja Begeisterung aufgenommenen Interpreten seiner eigenartigen Tonschöpfungen.

Um gewissen Gehässigkeiten und Entstellungen in der russischen Presse zu begegnen, entschloss er sich nach seiner Rückkehr, die Erlebnisse auf seinen Künstlerfahrten für die Oeffentlichkeit aufzuzeichnen, brach aber mitten in der Erzählung ab, um sich nicht in active literarische Streitigkeiten am Ende verwickeln zu lassen. Wer das Fragment dieser Autobiographie, die Erinnerungen an Berlin, Leipzig und Hamburg, gelesen, wird nur lebhaft bedauern können, dass der Meister die Schilderung seiner Erlebnisse in Frankreich und Amerika nicht hat folgen lassen.

Keineswegs darf man aus diesem plötzlichen Abbrechen der schriftstellerischen Versuche schliessen, dass Tschaikowskys Arbeitslust überhaupt etwa nach-

gelassen hatte. Er pflegte, nachdem er das fünfzigste Lebensjahr erreicht, gelegentlich zwar zu Freunden zu äussern, dass es Zeit wäre, mit dem Notenschreiben aufzuhören, aber eingedenk des Wahlspruchs, den er über eine seiner Partituren gesetzt: „ars longa, vita brevis", arbeitete er rastlos weiter. Selbst Jugendversuche gedachte er wieder aufzunehmen und z. B. die s. Z. vernichtete Oper „Der Woiwode" neu zu gestalten. Am 16. Oktober 1893 dirigierte er in ungeschwächter Frische seine 6. Symphonie im Konzert der Petersburger Philharmonischen Gesellschaft. Dies Werk sollte sein Schwanengesang werden. Eine Woche später wurde er von der damals in der Hauptstadt epidemisch auftretenden Cholera ergriffen und nach kaum zweitägigem Krankenlager in der Nacht vom 25. zum 26. Oktober von der unheimlichen Seuche dahingerafft. Der jähe Todesfall erregte weit über Russlands Grenzen schmerzliches Aufsehen. In spaltenlangen Nekrologen stellte die slavische Tages- und Fachpresse mit seltener Einmütigkeit fest, dass das Zarenreich in dem Dahingeschiedenen einen seiner grössten Söhne und seinen bedeutendsten Tondichter verloren habe.

Hoch und niedrig betrachtete diesen Todesfall wie ein nationales Ereignis. Seit Turgenjews und Dostojewskys Hinscheiden hatte Petersburg kein so prunkvolles Leichenbegängnis gesehen wie das Tschaikowskys, und keine so allgemeine Teilnahme. Die Grabstelle bezeichnet ein Obelisk mit dem Portraitmedaillon des verewigten Künstlers. Eine ausgezeichnete Statue Tschaikowskys, ein Werk des Bild-

hauers Professor Beklemischew, wurde im Herbst 1898 im Saale des Petersburger Konservatoriums enthüllt. Die Deckelzeichnung unseres Buches zeigt eine wohlgelungene Nachbildung dieses Bildwerks, das in edlem Realismus der äussern Form die sympathischen, bei aller Weiche doch kraftvoll männlichen Züge des trefflichen Mannes in Marmor der Nachwelt überliefert.

Den oft einem Künstler zu freigebig zuerkannten Ruhm, dass er sich in seinen Werken ein Denkmal dauernder als Erz errichtet habe, darf Tschaikowsky nach Quantität und Qualität seiner Leistungen wohl für sich beanspruchen. Obgleich er zweifelsohne noch manche schöpferische That bei längerer Lebensdauer vollbracht hätte, ist die Zahl seiner Schöpfungen eine ungewöhnlich grosse und Achtung gebietende. Zehn Opern, zwei Ballette, sechs Symphonien, vier grosse symphonische Dichtungen, vier Suiten, mehrere Tongemälde, Märsche und Capriccios, zahlreiche Kompositionen für Kammer-, Konzert- und Kirchenmusik.

Ich lasse hier Laroches bemerkenswerte Ausführungen über Tschaikowskys musikalischen Entwickelungsgang folgen.

„Wer waren Tschaikowskys Lieblingskomponisten in der Jugend und in späteren Jahren? Ich muss vor allem bemerken, dass er zwar in den Hauptsachen grosse Beständigkeit zeigte, in Einzelheiten und nebensächlichen Fragen jedoch sehr veränderlich war. Bekanntlich war die Hauptgottheit seines musikalischen Olymps Mozart; in dieser Beziehung blieb er sich während unserer dreissigjährigen Freundschaft treu, ohne das geringste Schwanken; Zeit seines Lebens

beschäftigte er sich gründlich und nach allen Seiten hin mit diesem seinem Lieblingskomponisten. Das Libretto zu Figaros Hochzeit übertrug er sorgfältig ins Russische; einige Jahre später stellte er aus vier kleineren von ihm für Orchester transkribierten Kompositionen Mozarts eine Suite zusammen, betitelte dieselbe Mozartiana und brachte sie mit grossem Erfolg in seinen Konzerten zum Vortrag. Einige Monate vor seinem Tode versuchte er sich an einem Text zu einem Bruchstücke aus der C-moll-Phantasie für Klavier und machte daraus ein sehr wirkungsvolles Vokalquartett. In dem letzten Konzerte, das er dirigierte, liess er die von ihm entdeckten graziösen Tänze aus Idomeneus spielen, eine kleine Nummer nur, die aber in hohem Grade den Stempel des Mozartschen Genius trägt, sodass dieselbe, Dank der Initiative Tschaikowskys ein wahres Repertoirestück werden dürfte. Tschaikowskys Vorliebe für Mozart erstreckte sich sogar auf dessen Zeitgenossen und musikalische Periode im allgemeinen, und so studierte er z. B. noch 1890 mehrere im Archiv der kaiserlichen Theater schlummernde Partituren von Sarti und anderen Tonsetzern des XVIII. Jahrhunderts und spielte mir ein Bruchstück aus einer Oper Sartis aus dem Gedächtnisse vor.

Der in den fünfziger Jahren anhebenden Bewegung zu Gunsten Bachs und Händels stand Tschaikowsky ganz fremd gegenüber. Bachs Fugen spielte er wohl zuweilen für sich allein auf dem Klavier, die Kantaten aber und die grossen Vokalkompositionen nannte er eine wahrhaft klassische Quälerei. Händel konnte er absolut nicht leiden. Da ich einmal von

seinen Antipathien zu sprechen angefangen habe, will ich erwähnen, dass zu der Zahl derselben auch Chopin gehörte. Er sprach diesem Komponisten natürlich nicht das grosse Talent ab, fand auch in einigen seiner Kompositionen, den Nocturnos z. B. gewissen Reiz, aber im allgemeinen war ihm Chopins ganze Richtung und Manier zuwider. Der Grund dieser Abneigung mag darin liegen, dass er manche Aehnlichkeit, ihm selbst unbewusst, mit Chopin hatte. Die häufige Anwendung der Moll-Tonart, die unruhige Belebtheit der Mittelstimmen, die Neigung zum Chromatischen und das Vorherrschen der Melancholie, alles das hat Chopin mit Tschaikowsky gemeinsam. Ich erinnere mich, dass ich ihm einmal hierüber etwas sagte, und er antwortete gleichmütig: „Das kann wohl sein."

In der Jugend schwärmte Tschaikowsky sehr für die italienische Oper, besonders schätzte er Tamberlik und die Artot; auch Rossini und Verdi begeisterten ihn. Tschaikowsky liebte auch die italienische Sprache und das italienische Volk, verbrachte drei Jahre in Italien und vermachte ihm als Denkmal seiner Liebe sein italienisches Capriccio, eine Orchesterphantasie über italienische Volksmelodien.

Sehr interessant sind Tschaikowskys Beziehungen zu Richard Wagner. Bis 1862 kannte er von Wagner nur das Wenige, was in den Konzerten der musikalischen Gesellschaft und der Theaterdirektion aufgeführt wurde. Man hätte erwarten sollen, dass ein für Eindrücke leicht empfänglicher junger Mann von den Konzerten, die unter persönlicher Direktion

Wagners während der Fastenzeit 1863 stattfanden, in eine grosse Begeisterung hätte versetzt werden müssen, jedoch unser Pater Iljitsch blieb kühl und skeptisch. Besonders das Präludium zum Lohengrin, das beim Publikum und der Mehrzahl der musikstudierenden Jugend einen unglaublichen Enthusiasmus erregte, machte auf ihn gar keinen Eindruck. Beinahe dieselbe Stellung Wagner gegenüber hatte er dreizehn Jahre später, als wir uns 1876 in Bayreuth bei der ersten Aufführung des Nibelungenringes trafen. Im grossen und ganzen gefielen ihm die Nibelungen sehr wenig, und mir allein machte er kein Hehl daraus. Er befand sich aber in Bayreuth in einer Gesellschaft, wo er nichts gegen Wagner äussern durfte, und besonders der Professor Klindworth vom Moskauer Konservatorium, der Tschaikowsky vergötterte und dabei Wagnerianer von reinstem Wasser und ein sehr heftiger Charakter war, wich nicht von seiner Seite. Tschaikowsky, weich und nachgiebig wie er war, fühlte sich Klindworth verpflichtet für die Verehrung, die dieser ihm beständig erzeigte, äusserte sich infolge davon über Wagners Musik entweder garnicht, oder lobte nur dasjenige, was ihm wirklich gefiel. Obgleich er Wagner somit 1863 sowohl, wie 1876 innerlich fremd geblieben war, kam doch eine Zeit, wo auch er von dem Bayreuther Meister hingerissen wurde. Es war 1886, als er den Klavierauszug des Parcival kennen lernte und namentlich bei der letzen Szene des ersten Aktes in wahrhaftes Entzücken geriet. Von dieser Zeit an lassen sich sogar gewisse Wagnersche Einflüsse auf seine eigenen Kompositionen

nachweisen, obleich er Wagners Theorie der Oper nicht anerkannte und bis zu seinem Lebensende Opern mit Arien, Duetten, Chören und Balletten schrieb. Was Tschaikowskys Verhältnis zu den neuesten Franzosen angeht, so verhielt er sich Gounods „Faust“ gegenüber, der das ganze Petersburger Publikum in Entzücken versetzte, sehr kühl und sprach ironisch von der um sich greifenden Faustmanie. Nachdem er jedoch einige Jahre später die Artot in ihrer bewunderungswürdigen Wiedergabe der Margarethe gesehen hatte, in welche Rolle diese unvergleichliche Künstlerin die ganze Poesie hineinlegte, die der Musik selbst fehlte, ging eine Veränderung mit Tschaikowsky bezüglich seines Urteils über Gounod vor, und er blieb sein ganzes Leben ein Verehrer seiner Musik, selbst von „Romeo und Julia“. In seinen eigenen Werken zeigte sich jedoch weder damals noch später, auch nur eine Spur Gounodschen Einflusses.

Ganz anders steht es mit Schumann, der einen tiefen Eindruck auf Tschaikowsky hervorgebracht hat, den man während seiner ganzen Schaffensthätigkeit verfolgen kann. 1862 spielte er die Symphonien und und Ouverturen des Schöpfers der „Genofeva“ und diese selbst vierhändig, und noch 1893 widmete er eines der Konzerte der musikalischen Gesellschaft der vollständigen Aufführung von „Das Paradies und die Peri“. Nur Mitte der achtziger Jahre äusserte er sich weniger begeistert über Schumann und auch in seinen kritischen Abhandlungen, anfangs der siebziger Jahre, zeigt sich in seiner Beurteilung Schumanns ein kühlerer Ton. Was Tschaikowskys Stellung zu Glinka an-

langt, so war seine gesammte Beurteilung dieses Künstlers manchen Schwankungen unterworfen, für Glinkas Oper „Das Leben für den Zaren“ behielt er jedoch Zeit seines Lebens eine Schwärmerei.

Ich habe die Frage über Tschaikowskys Beziehungen zu Beethoven absichtlich bis zuletzt aufgespart. Im allgemeinen hegte er für ihn grosse Ehrfurcht, die freilich sehr verschieden war von der schwärmerischen Liebe, die er für Mozart empfand. In seinen schriftlichen Aeusserungen über Beethoven war er sehr vorsichtig und farblos, da er es nicht liebte, durch öffentliche Aussprache seiner geheimen Gedanken eine Polemik herauszufordern“.

Einige Bemerkungen über den Kritiker und Schriftsteller Tschaikowsky mögen sich hier anschliessen.

Tschaikowsky wurde 1871 von dem Verleger der „Russischen Nachrichten“ in Moskau aufgefordert, das Musikreferat für dieses Blatt zu übernehmen und leistete dieser Einladung, die ihm eine bei seiner damaligen prekären Lage sehr erwünschte feste Einnahme sicherte, weniger aus innerer Liebe zur Sache als aus Nützlichkeitsgründen Folge. Er unterzeichnete seine Kritiken nicht mit seinem Namen, sondern mit den Buchstaben B. L., eine Reminiszenz an seine Namenschiffre in der auf Vertauschung der Konsonanten beruhenden Geheimschrift der Schülerverbindung, der er während seiner Schuljahre angehört hatte.

Trotz dieser irreführenden Unterzeichung wurde es bald bekannt, dass Tschaikowsky der Autor der durch Geist und stilistische Gewandtheit sich vorteilhaft von

der Masse der übrigen abhebenden Rezensionen war. Der berühmte Politiker und Publizist Katkow, der sich im allgemeinen nicht viel um Kunst kümmerte, war über Tschaikowskys Kritiken geradezu entzückt und äusserte: So schön verstehen also die Musiker über ihre Kunst zu schreiben".

Obgleich Tschaikowsky, wie schon früher bemerkt wurde, selbst in jungen Jahren keine Kampfnatur war und literarischer Polemik möglichst aus dem Wege ging, erscheinen seine Beurteilungen der musikalischen Darbietungen in Moskau oft ungemein scharf. Besonders die Leistungen der Chöre und der Mitglieder zweiten und dritten Ranges der italienischen Opernstagionen, die unter ihrem Direktor Merelli alljährlich in Moskau einige Wochen wirkte, tadelte er regelmässig. Auch dem Publikum las er häufig wegen unpassenden Benehmens im Theater gehörig die Leviten. Gelegentliche Auseinandersetzungen mit ungerechten oder boshaften Kritikern anderer russischer Blätter fehlen auch nicht.

Da Laroche trotzdem versichert, dass Tschaikowskys Kritik oft noch Honig war gegen den Wermut, den andere Rezensenten ausschenkten, muss das künstlerische Niveau der damaligen musikalischen Leistungen in der russischen Hauptstadt wohl ein sehr tiefes gewesen sein.

Unser Komponist mag es daher überdrüssig geworden sein, immer und immer wieder fremde mangelhafte Leistungen zu verdammen, ohne ein anderes Resultat zu erzielen, als dass entweder der Cellist oder die Pianistin, der zweite Bass oder der Helden-

tenor, der Damenchor oder der Souffleur ihn verwünschte und über Ungerechtigkeit schrie. Trotz aller Bitten des Verlegers, der die ausgezeichnete Kraft Tschaikowskys zu schätzen wusste, legte er also nach vierjähriger Thätigkeit sein kritisches Amt nieder. Nur aus Bayreuth sandte er 1876 noch einige Berichte über die Erstaufführung des Nibelungenrings, da der Verleger der „Russischen Nachrichten“ zu den Reisekosten erheblich beizusteuern hatte. — Tschaikowskys Verzicht auf die fernere kritische Thätigkeit erregte in der russischen Musikwelt vielseitiges Bedauern. „Gehörte er doch“, bemerkt Laroche, „mit Ulibischew, Sserow und einigen Anderen zu der leider sehr kleinen Zahl russischer Musikschriftsteller, die wirklich Kenntnis von der Sache besitzen und sich auszudrücken wissen in ihrer vaterländischen Sprache. Auf den Feuilletonisten Tschaikowsky ist das Urteil Macaulays über Carl I. von England anwendbar: „He was a scolar and a gentleman.“

ERINNERUNGEN
AN LEIPZIG, BERLIN UND HAMBURG
1888.

I.

Im Jahre 1886 wurde die Aufführung meiner Oper „Der Frauenschuh“ im Kaiserlichen Grossen Theater zu Moskau beabsichtigt. Die von K. Walz glänzend ausgeführten Dekorationen und die ganze luxuriöse Ausstattung, für die Intendant A. von Wsewoloshsky grosse Summen ausgeworfen hatte, waren bereits fertig und auch das musikalische Material hinlänglich vorbereitet, und ich wartete in ländlicher Zurückgezogenheit in der Nähe der Stadt Klin, dass man mich nach Moskau einladen würde, den ersten Proben beizuwohnen. Doch die Sache neigte sich bereits ihrem Ende zu, die Butterwoche stand vor der Thür und die ersehnte Einladung kam immer noch nicht.

Die Ursache dieser unliebsamen Verzögerung war die seit Dezember 1885 währende heftige Krankheit des ersten Kapellmeisters, Herrn Altani, und vergebens hoffte man in den Kreisen der Moskauer Musikfreunde von Woche zu Woche, den geschätzen Künstler an sein Dirigentenpult zurückkehren zu sehen, an dem ihn inzwischen der Chordirektor Herr Awranek mit vielem

Eifer vertrat. Ich hatte mich schon allgemach mit dem Gedanken vertraut gemacht, dass mein Werk nicht mehr im Laufe der Saison 1885/86 das Licht der Lampen erblicken würde. Ganz unerwartet trat aber an die Direktion des kaiserlichen Theaters von seiten eines jungen Moskauer Musikers das Anerbieten heran, ihm die Einstudierung und Leitung des Orchesters an Stelle des Herrn Altani in meiner Oper zu übertragen. Natürlich wurde mir hiervon seitens der Direktion sofort Mitteilung gemacht und im Hinblick auf meine langjährigen freundschaftlichen Beziehungen zu Kapellmeister Altani und seine für mich unersetzliche Erfahrung zögerte ich keinen Augenblick, den Vorschlag des jungen Herrn, der Altani am Dirigentenpulte vertreten wollte, von der Hand zu weisen. Da ich aber andererseits nicht wünschte, das die Leitung der kaiserlichen Theater, die sich von der Aufführung meiner Oper grossen Erfolg versprach, auf Hindernisse von meiner Seite stossen sollte, fasste ich den heroischen Entschluss, mich selbst als Dirigenten meiner Oper anzubieten. Mein Vorschlag wurde freundlich aufgenommen, aber durch das Zusammentreffen verschiedener ungünstiger Faktoren kam eine Aufführung meines Werkes in dieser Saison doch nicht zu stande.

Als zu Beginn der nächsten Spielzeit die Dirigentenfrage wieder an mich herantrat, war Herr Altani bereits völlig genesen und somit lag für mich kein Grund vor, das bedenkliche Experiment zu wagen. Indessen wünschten einflussreiche Mitglieder der Administration der kaiserlichen Theater, Kapellmeister

Altani selbst, sowie zahlreiche Moskauer Freunde, dass ich bei den Proben und bei der Première das Orchester leiten sollte. Seit langer Zeit hatte sich die Meinung festgesetzt, dass ich gar keine Begabung zum Kapellmeister besässe und ich selbst glaubte um so hartnäckiger an meine diesbezügliche Unfähigkeit, als ein zweimaliger Versuch, meine krankhafte Schüchternheit zu überwinden und mit dem Taktstock in der Hand vor dem Moskauer Publikum zu erscheinen, kläglich gescheitert war. Wenn meine Gönner, und darunter Freund Altani, trotz alledem sich bemühten, mein Misstrauen gegen mich selbst zu überwinden, damit ich in vorgerückteren Jahren noch einmal es mit dem Dirigieren versuchte, so wurden sie dabei nur durch die aufrichtigste Freundschaft und die Erkenntnis geleitet, dass meine Talentlosigkeit als Kapellmeister immer ein grosses Hindernis für die Popularisierung meiner Schöpfungen bilden würde und dass, wenn ich es nach schweren inneren Kämpfen wenigstens soweit gebracht haben würde, die eine oder die andere meiner Kompositionen leidlich zu dirigieren, das Resultat dieser Anstrengungen ein starker Anstoss zur Verbreitung meiner zahlreichen Tonschöpfungen und eine erhebliche Steigerung meines Rufes als Komponist sein würde. Ermutigt durch solches Zureden meiner Freunde und von Altani mit unschätzbaren Ratschlägen und Anweisungen ausgerüstet, sowie im Vertrauen auf das Wohlwollen des Moskauer Publikums, das mir seit Anbeginn meiner musikalischen Laufbahn nie seine Sympathie versagt hatte, trat ich am 19. Januar 1887 um 8 Abends ans Dirigentenpult im Orchester-

raum des Kaiserlichen Grossen Theaters und führte die Première meiner Oper glücklich durch.

Ich war damals beinahe schon 47 Jahr alt. In diesen Jahren pflegt ein wirklicher, echter, Kapellmeister ausser den Eigenschaften, die von dem Grade seiner angeborenen Begabung abhängen, auch schon eine mehrjährige Erfahrung zu besitzen; wenn man in Betracht zieht, dass mir diese fehlte, so kann man mein Debut als vollständig gelungen bezeichnen. Ich bleibe trotzdem dabei, dass mir das echte Dirigententalent abgeht und mir die Vereinigung jener moralischen und physischen Eigenschaften fehlt, die aus einem Musiker im allgemeinen einen Kapellmeister im speciellen machen. Aber dieser erste und alle folgenden Versuche haben immerhin bewiesen, dass ich mehr oder weniger erfolgreich meine Werke zu dirigieren im stande bin. Dies Bewusstsein war im hohen Grade geeignet, mich glücklich zu stimmen. Ich hielt es für notwendig, ausführlich die Geschichte meines ersten Versuchs als Dirigent zu erzählen, weil in der Reihe der unzähligen glücklichen Wiederholungen endlich auch meine dreimonatliche Konzertreise im westlichen Europa war, auf deren schöne Erfolge ich nur stolz sein kann, und ich habe mich entschlossen, die Schilderung derselben dem russischen Publikum vorzulegen, weil ausser Glinka, der nur ein Konzert in Paris gegeben hat und Rubinstein, der dank seinem virtuosen Genie schon lange über die Grenzen hinausgedrungen ist und sich das Bürgerrecht auf den Bühnen- und Konzertestraden der ganzen Welt erworben hat, ich der erste russische Komponist bin, dem es beschieden war, per-

sönlich die Ausländer mit seinen Werken bekannt zu machen. Ich wage zu hoffen, dass es eine genügende Anzahl Leser giebt, die sich für diese Erzählungen interessieren.

II.

Anderthalb Monate, nachdem ich durch die That bewiesen hatte, dass ich über genügende Kräfte verfüge, um ein Opern-Orchester zu dirigieren, musste ich auch auf der Konzertestrade die Probe bestehen. Am 4. März 1887 kam in Petersburg in der Adelsversammlung ein Konzert der Philharmonischen Gesellschaft zu stande, dessen Programm ausschliesslich aus meinen Kompositionen zusammengestellt war, die ich selbst dirigierte. Auch dieser Versuch war von Erfolg gekrönt. Zu meinem grössten Erstaunen hörte ich aus dem Munde von Leuten, deren Urteil ich volles Vertrauen schenke, so schmeichelhafte Urteile über mein Dirigieren, dass mir das Herz vor Freude und Stolz klopfte, dass ich über mich selbst, über jene grausame, quälende, moralische Krankheit, an der ich während meines ganzen Lebens so schwer gelitten habe und welche „Blödigkeit“ heisst, triumphiert hatte. Ein sehr bekannter Musikkritiker, der niemals Mass gehalten hat in seinen Urteilen über mich, und einst mein Debut als Komponist mit den Worten begrüsst hatte: „Herr Tschaikowsky taugt nichts, er hat keinen Funken Begabung“, dieser selbe strenge und harte

Richter konnte nun in ebensolcher Uebertreibung nicht oft genug wiederholen, dass ich ein „vorzüglicher Kapellmeister“ sei. Aber ich glaubte ihm dieses Mal ebenso wenig wie damals an seine Behauptung meiner absoluten Geistlosigkeit. Ein siebenundvierzigjähriger Mann, der zum ersten Mal den Taktstock in die Hand nimmt, kann kein vorzüglicher Dirigent sein, darf sogar nicht einmal hoffen ein solcher zu werden, wenn auch die dazu notwendige Begabung vorhanden ist und ich begreife sehr gut, dass meine angeborene Schüchternheit und der Mangel an Selbstvertrauen mich immer hindern werden, im Dirigieren mit Leuten wie Wagner und Bülow zu wetteifern. Ich wiederhole daher: für mich war nur der Umstand wichtig, dass ich nicht schlechter als jeder andere mittelmässige Kapellmeister an der Spitze des Orchesters bei der Ausführung meiner Werke abschnitt. Ich sah voraus, dass Dank diesem Siege über meine Schwäche die Möglichkeit sich mir aufthat, in meinem Vaterlande sowohl wie in der Fremde Propaganda für meine Kompositionen zu machen, und sehr bald verwirklichte sich mein Wunsch. Im Juni erhielt ich die Einladung von der Hamburger Philharmonischen Gesellschaft, Ende Januar 1888 dorthin zu kommen zur Aufführung einiger meiner Orchesterwerke. Aehnliche Aufforderungen ergingen an mich aus Wien, Dresden, Kopenhagen, Prag, Leipzig, Berlin, London. Was Paris anbelangt, so hatte schon früher der dortige Verleger meiner Werke, Felix Mackar mir das Versprechen abgenommen, im Laufe der Wintersaison nach Paris zum Dirigieren eines Konzerts zu kommen, welches er veranstalten

wollte. Ein sehr natürliches Bestreben, soviel als möglich meinen Ruf als Komponist zu verbreiten, verband sich mit der Hoffnung, dass es mir gelingen würde, der russischen Kunst insgesamt einen Dienst zu erweisen, indem ich die Erzeugnisse auch anderer russischer Komponisten bekannt machte.

In der Einbildung, hinlängliche Geldmittel zu besitzen, um in Paris ein Konzert, betehend aus Kompositionen von Glinka, Dargomischshi, Sserow, Rubinstein, Balakirew, Rimski-Korsakow, Ljedow und Arenski auf eigene Rechnung wagen zu können, beschloss ich, ausser dem von Herrn Mackar veranstalteten ausschliesslich meinen Schöpfungen gewidmeten Konzertabend an einem zweiten Abend Werke der oben genannten Koryphäen der russischen Musik zu Gehör zu bringen, wobei mir der Gedanke nicht wenig schmeichelhaft war, als Dolmetsch der Schönheiten unserer vaterländischen Tonkunst vor dem für alles Russische begeisterten französischen Publikum wirken zu dürfen. Am Vorabend meiner Abreise aus Petersburg verbrachte ich mehrere Stunden in Gesellschaft meiner hochgeschätzen Freunde Rimski-Korsakow, Ljedow und Glasunow und beriet mit ihnen das Programm meines Unternehmens bis ins kleinste Detail: ausser den beiden Pariser Konzerten die Aufführung meiner eigenen Werke unter meiner Leitung in Leipzig, Dresden, Hamburg, Berlin, Kopenhagen, Prag, Wien und London; ich hatte mir wahrlich nicht zu wenig vorgenommen. Schon während zweier Monate vor meiner Abreise hatte ich mit einem ausländischen Konzertagenten, dessen Namen verschwiegen bleiben

mag, eine lebhafte Korrespondenz geführt. Herr N. N. entwickelte in Bezug auf mich und meine Musik einen fast übermässigen Eifer und ging soweit, mir zuzureden, ich solle ausser in den genannten Grossstädten auch in einer ganzen Reihe deutscher und österreichischer Städte zweiten Ranges konzertiren. Da ich das richtige Gefühl hatte, dass der Agent das für meine Kompositionen im westlichen Europa vorhandene Interesse bei weitem überschätzte, verschob ich meine Zusage oder Ablehnung seiner diesbezüglichen Vorschläge bis zu unserer persönlichen Bekanntschaft, welche in Berlin erfolgen sollte. Bei dieser Gelegenheit lernte ich dann in Herrn N. einen sehr sonderbaren und originellen Menschen kennen, dessen Charakter mir in manchen Punkten bis heute rätselhaft geblieben ist.

Ob infolge von Ungeschicklichkeit und angeborener Taktlosigkeit oder infolge irgend welcher geistigen Abnormität, genug, Herr N., der doch mein Freund und Berater sein wollte, handelte manchmal geradezu feindselig gegen mich und war schuld daran, dass mir während meiner Reise mehrere Unannehmlichkeiten und Kränkungen widerfuhren. Ueber seine Nationalität und seine Stellung in der Welt konnte ich ebensowenig klug werden wie über die Beweggründe seiner Handlungsweise gegen mich. Er gab sich als Russen aus, sprach aber ein sehr mangelhaftes Russisch. Wie dem auch sein möge, gern will ich bekennen, dass ich seiner Initiative die Einladungen nach Leipzig, Prag und Kopenhagen verdankte.

In letztere Stadt bin ich aus Mangel an Zeit indes nicht mehr gekommen; das Konzert in Dresden kam in Folge von Herrn N.s sonderbarem unpraktischen Verfahren auch nicht zu stande; ebensowenig war es mir vergönnt, die Wiener mit meiner Musik bekannt zu machen, da das Konzert in Wien an einem Tage angesetzt war, wo ich unbedingt in Paris sein musste. Endlich kam auch N.s sonderbare Idee, mich eine Spazierfahrt durch kleine deutsche Städte machen und unbedeutende Orchester dirigieren zu lassen, die nicht im stande gewesen wären meine komplicierten, schweren Partituren durchzuführen, natürlich nicht zur Verwirklichung. Das von mir projektierte russische Gesamt-Konzert in Paris erwies sich als eine unmögliche Phantasie, von der ich weiterhin ausführlicher reden werde. So konnte ich nur in Leipzig, Hamburg, Berlin, Prag, Paris und London wirken.

III.

Ich reiste am 15. Dezember des Jahres 1887 von Petersburg ab und kam in Berlin am 17. (29) Dezember an. Der Vorstand der Berliner Philharmonischen Gesellschaft hatte bereits schriftlich mit mir über das Konzert, das unter meiner Leitung stattfinden sollte, verhandelt, indessen war eine persönliche Zusammenkunft erforderlich, um das Programm zusammenzustellen. Dies bereitete nicht geringe Schwierigkeiten, weil die Direktion sich bemühte, dem Geschmack des

Berliner Publikums Rechnung zu tragen und garnicht in Uebereinstimmung mit meiner Wahl diejenigen Stücke wünschte, die ich nicht wollte, und solche vom Programm strich, auf die ich am meisten hielt und die von dem ausgezeichneten Berliner Orchester vorgetragen, mich als Komponist von der besten Seite gezeigt hätten. Die mündliche Verhandlung wurde indessen aus folgenden Gründen vereitelt: Als mir am Morgen meiner Ankunft der Kellner zusammen mit dem Frühstück eine Berliner Zeitung brachte, las ich zu meiner nicht geringen Ueberraschung folgende Notiz: Heute, am 29. Dezember, trifft der bekannte russische Komponist Tschaikowsky in Berlin ein. Zahlreiche Freunde und Verehrer beabsichtigen, ihn im Restaurant von X. um so und so viel Uhr durch einen Frühschoppen zu ehren." Ich muss vorausschicken, dass der erwähnte Agent, Herr N., schon in einem seiner Briefe dieses Frühschoppens Erwähnung gethan und mir sogar ein Exemplar einer Einladung geschickt hatte, die an zahlreiche Musikliebhaber, Künstler und in Berlin lebende Russen versandt worden war, an einem bestimmten Tage, zu einer bestimmten Stunde mich in einem der bekanntesten öffentlichen Lokale der Reichshauptstadt zu begrüssen. Herr N. hatte dabei im voraus bemerkt, dass ich sehr zurückhaltender Natur wäre, und diese Ehrung daher einen ganz intimen und freundschaftlichen Charakter tragen müsse. Nach Empfang dieses Briefes hatte ich sofort an Herrn N. telegraphiert, man möge durchaus von dieser geplanten Aufmerksamkeit Abstand nehmen, da ich auf keinen Fall erscheinen würde. Aus der Zeitung er-

sah ich nun aber, dass Herr N. trotzdem diesen Begrüssungsakt inszeniert und sogar meine Ankunft in der Presse bekannt gemacht hatte. Zum Glück wusste Herr N. nicht, in welchem Hotel ich abgestiegen war, und ich beschloss daher, einen Tag verstreichen zu lassen, bevor ich ihn von meiner Ankunft in Berlin in Kenntnis setzte. Ich darf wohl annehmen, dass die Leser begreifen, warum das Verfahren des Agenten mich in Unruhe und Schrecken versetzte. Er wünschte gewiss autrichtig, mir einen Dienst zu erweisen, wählte aber recht eigentümliche Mittel dazu. Für diejenigen Leser, die mit den Beziehungen des ausländischen Publikums zu russischen Komponisten nicht vertraut sind, will ich bemerken, dass ich in Berlin nicht nur keine zahlreichen Anhänger habe, sondern dass man sogar meine Musik dort recht wenig kennt oder früher wenigstens nicht kannte. Einige meiner symphonischen Werke sind zwar zuweilen in Berlin gespielt worden, — Kapellmeister Bilse z. B. hat in seinen volkstümlichen Konzerten das beliebte Andante aus meinem Quartett häufig zum Vortrag gebracht — aber darauf beschränkte sich auch die Bekanntschaft der Berliner mit meinen Werken. Von den angeblichen zahlreichen Freunden und Verehrern in der mir völlig fremden, deutschen Reichshauptstadt kannte ich nur den Chef der Firma Bote und Bock, Herrn Hugo Bock, und was die Beurteilung meiner Werke in der Presse angeht, konnte von einem einmütigen Lobe keine Rede sein. Der Einfall des Agenten N., für mich in Berlin ein Festbankett zu veranstalten, charakterisiert so recht die früher von mir

schon genügte Sonderbarkeit und leichtsinnige Handlungsweise dieses Menschen, der sich einbildete, auf diesem Wege meinen Namen beim deutschen Publikum populär machen zu können. Die Folge dieses Vorgangs war, dass ich mich in Berlin gleichsam beschämt fühlte. Es schien mir, als sei ich für die gesamten Berliner Musikerkreise ein Gegenstand des Spottes, weil man glauben könnte, dass ich mit Hilfe des Herrn N. die mir zugedachte Ehrung selbst veranlasst hätte. Ich hatte nur den einen Wunsch, in der deutschen Hauptstadt niemanden zu sehen und zu sprechen, und nachdem ich am anderen Morgen mit Herrn N. eine gründliche Auseinandersetzung gehabt und mit meinem Freunde Demidow, der damals auf der Durchreise in Berlin war, ein fröhliches Wiedersehen gefeiert hatte, reiste ich in aller Stille nach Leipzig ab, um von hier aus meine Künstlerfahrt durchs westliche Europa zu beginnen.

IV.

In Leipzig wurde ich von drei Landsleuten, Brodski, Siloti und Arthur Friedheim und einem dortigen Musikkritiker empfangen. Mit Brodski, dessen Name dem russischen Publikum, besonders dem Moskauer, ja wohlbekannt ist, verbindet mich jahrelange, intime Freundschaft, noch von der Zeit her, wo Brodski Professor am Moskauer Konservatorium war und ich in den theoretischen Klassen ebenda unterrichtete.

1877 gab Brodski seine Stellung am Konservatorium auf und wirkte dann fernerhin in Kiew als Leiter der dortigen musikalischen Gesellschaft, unternahm dann längere Zeit Reisen im Auslande und wurde auf den ehrenvollen Posten eines Professors der Violinklasse des Leipziger Konservatoriums berufen, in welcher Stellung er sich die allgemeine Achtung und Liebe als Mensch und Künstler zu erwerben gewusst hat. Ich möchte diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne Brodski meine unauslöschliche Dankbarkeit wegen des folgenden Vorfalls auch an dieser Stelle auszusprechen. Im Jahre 1877 hatte ich ein Violinkonzert komponiert und dasselbe Herrn Auer gewidmet. Ich weiss nicht, ob Herr Auer sich von meiner Widmung geschmeichelt fühlte, wenigstens wollte er trotz unserer Freundschaft niemals die Schwierigkeiten dieser Komposition überwinden, erklärte es vielmehr für nahezu unmöglich, sie zu spielen, und solcher Ausspruch aus dem Munde einer Autorität wie der des Petersburger Virtuosen stürzte mein Unglückskind in den Abgrund tiefster Vergessenheit. Etwa fünf Jahre später — ich lebte gerade in Rom — fiel mir eines Tages in einem Café eine Nummer der Neuen freien Presse in die Hand, und mein Blick blieb auf einer Rezension Professor Eduard Hanslicks über ein vor kurzem stattstattgehabtes Konzert der Wiener Philharmonischen Gesellschaft haften. In das Programm desselben war auch mein unglückseliges Violinkonzert aufgenommen worden, und Herr Hanslick warf dem Vortragenden, der kein anderer war als mein Freund Brodski, die unglückliche Wahl vor und machte mein

armes Konzert mit beissender Ironie herunter. „Wir wissen", hiess es da, „dass in der zeitgenössischen Literatur immer häufiger Werke erscheinen, deren Autoren die widerlichsten physiologischen Erscheinungen wiederzugeben lieben, darunter auch garstige Gerüche. Solch eine Literatur kann man „übelriechend" nennen. Das Konzert des Herrn Tschaikowsky hat uns gezeigt, dass es auch übelriechende Musik giebt." Als ich dieses Urteil des berühmten und einflussreichen Kritikers las, stellte ich mir lebhaft vor, wieviel Fleiss und Anstrengung Freund Brodski nutzlos verschwendet haben musste, um in der Wiener Philharmonie dieses „übelriechende" Konzert zur Ausführung zu bringen und wie peinlich diese gehässige Kritik ihm für seinen Freund und Landsmann sein musste. Ich beeilte mich natürlich, Brodski meine innigste Dankbarkeit auszusprechen und erfuhr von ihm, was er in der That alles hatte durchmachen müssen, um sein Ziel zu erreichen, nämlich mein Konzert dem Abgrund unverdienter Vergessenheit zu entreissen. In der Folge spielte Brodski das angeblich übelriechende Konzert überall, stiess auch oft auf feindselige Kritiker von der Richtung Hanslicks, aber mein Konzert war doch gerettet und jetzt wird es häufig mit schönem Erfolge im westlichen Europa gespielt, besonders seitdem noch ein zweiter hervorragender Geiger, Halir, meinem Freunde Brodski zu Hülfe gekommen ist. Man wird begreifen, wie wohl es mir that, gleich bei meiner Ankunft in Leipzig dort als moralische Stütze bei den mir bevorstehenden Aufregungen einen aufrichtigen lieben Freund zu finden.

Nicht weniger freute ich mich über das Wiedersehen mit dem noch jungen, aber schon weitberühmten Pianisten Alexander Siloti. Ich hatte ihn schon als kleinen Knaben gekannt, als er als Schüler des Moskauer Konservatoriums unter meiner Leitung einige Kurse in der Kompositionslehre durchgemacht hatte. Seitdem hatte Siloti bei Liszt und nach dessen Tode bei Rubinstein studiert und in Russland und Deutschland sich grossen Ruf erworben, besonders in Leipzig, wo er schon seit mehreren Jahren seinen ständigen Wohnsitz hatte, von dem aus er Konzertreisen unternahm. Auch Siloti hat mir gleich Brodski viele Freundschaftsdienste erwiesen und zur Verbreitung meiner Werke in Deutschland nicht wenig beigetragen; durch ihn fand ich in Leipzig einen Kreis von Musikern, die sich warm für meine Schöpfungen interessierten, und bei der hervorragenden Stellung Leipzigs in der deutschen Musikwelt hatte das grosse Bedeutung für mich. Ich hatte die krankhafte Vorstellung gehabt, man wolle mich gleichsam in ein feindliches Lager locken und mich und meine Kunst verhöhnen, und nun überzeugte ich mich zu meiner angenehmsten Ueberraschung, dass die Deutschen und besonders die Leipziger sich durchaus nicht so ablehnend uns gegenüber verhalten, wie viele in Russland glauben. Ich stelle hier einfach die Thatsache fest, dass ich unter dieser Einbildung sehr gelitten habe und dass ich sehr glücklich war, statt unter Gegnern mich unter Menschen zu befinden, die mit meiner Musik vertraut waren und mir mit der wärmsten Sympathie entgegen kamen. Der dritte Landsmann, den ich in Leipzig traf, war

der talentvolle Pianist Arthur Friedheim, ein geborener Petersburger und Schüler von Liszt, und schon seit Jahren in Leipzig heimisch. Der erwähnte Musikkritiker endlich war Martin Krause, Referent des Leipziger Tageblatts und seit längerer Zeit mit mir befreundet. Leipzig empfing mich mit echt russischem, rauhen Winterwetter. Der Schnee lag fusshoch auf den Strassen, und vom Bahnhof fuhr ich in einem Schlitten sehr eigentümlicher Konstruktion in Brodskis Wohnung, wo ich in einen echt russischen Kreis kam, der durch zwei sehr sympathische, russische Damen, die Frau und die Schwägerin meines Wirtes, verschönt wurde. Da ich die letzten Jahre fast ununterbrochen in meinem Vaterlande verlebt hatte, erfasste mich gleich beim Ueberschreiten der heimatlichen Grenze ein quälendes Heimweh, und nicht genug kann ich jenes warme Labsal preisen, das ich an jenem Abend und auch in der Folge während meines dreimaligen Aufenthalts in Leipzig empfand, wenn ich mehrere Stunden in Brodskis Familienkreis zubringen durfte. Nicht minder heimisch wurde ich in Silotis Haus, der unlängst eine junge Dame geheiratet hatte, die ich von ihren Kinderjahren von Moskau her bereits kannte und schätzen gelernt hatte.

V.

Am Tage nach meiner Ankunft in Leipzig machte ich zwei ausserordentlich interessante Bekanntschaften. Als ich um ein Uhr zum Diner bei Brodski erschien, hörte ich Klänge von Klavier, Violine und Cello. Man probierte eben ein neues Trio von Brahms, das am folgendem Tage die Feuerprobe in der Oeffentlichkeit bestehen sollte; Brahms selbst spielte den Klavierpart. Zum ersten Male im Leben hatte ich Gelegenheit, dem berühmtesten unter den zeitgenössischen deutschen Komponisten gegenüber zu stehen. Brahms ist nicht gross an Wuchs und etwas beleibt. Sein hübscher, grauer Kopf erinnerte mich an einen seelensguten, ältlichen, russischen Geistlichen. Für einen Deutschen charakteristische Züge hat Brahms meines Erachtens garnicht, und mir ist es unbegreifllich, wie ein gewisser gelehrter Ethnograph (ich stütze mich dabei auf eine eigene Mitteilung des Komponisten) gerade seinen Kopf für das Titelbild eines Buches wegen seiner charakteristisch germanischen Züge wählen konnte. Eine gewisse Weichheit und sympathische Rundung der Linien, ziemlich langes, dünnes, graues Haar, grade, freundliche Augen, ein dichter, graumelirter Bart, alles das erinnert weit eher an den Typus des echten Grossrussen, wie man ihn besonders oft unter Personen geistlichen Standes antrifft. Brahms bewegte sich äusserst einfach und ungeniert, ohne allen Hochmut, und die wenigen Stunden, die ich in seiner Gesellschaft verbringen durfte, haben mir eine sehr angenehme Erinnerung hinterlassen. Zu meinem

Bedauern muss ich gestehen, dass trotz unseres ziemlich langen beiderseitigen Aufenthalts in Leipzig es mir nicht gelang, dem berühmten Komponisten der zeitgenössischen deutschen Musik näher zu treten. Der Grund hierfür ist folgender: Wie alle meine musikalischen Freunde in Russland schätzte ich Brahms als ehrlichen, überzeugungstreuen und energischen Musiker, aber trotz allen guten Willens kann ich seine Musik nicht lieben. Die Neigung für Brahms ist in Deutschland sehr verbreitet; es giebt eine Menge Autoren und ganze musikalische Vereinigungen, die sich ganz dem Kultus von Brahms widmen, ihn für eine Grösse allerersten Ranges halten, ja beinahe Beethoven gleichstellen. Freilich hat er auch in Deutschland Gegner, und im Auslande sind seine Schöpfungen wenig bekannt, vielleicht mit Ausnahme Londons, wo Dank der energischen Propaganda seines Freundes Joachim, der sich in England grosser Popularität erfreut, Brahms' Grösse anerkannt wird; im Gegensatze dazu hat er sich wohl nirgend so wenig eingebürgert wie in Russland. In der Musik dieses Meisters liegt für das russische Herz etwas Trockenes, Kaltes, Nebelhaftes und Abstossendes, von unserem Standpunkte aus fehlt Brahms jede melodische Erfindung. Der musikalische Gedanke wird nie ganz ausgesprochen; kaum ist eine melodische Phrase angedeutet, so wird dieselbe schon von allerhand harmonischen Modulationen überwuchert, als ob der Komponist sich speziell zur Aufgabe gemacht hätte, unverständlich und tief zu sein; er irritiert gradezu unser musikalisches Gefühl, indem er dessen Bedürfnis

nicht befriedigt und scheut sich, in dem Ton mit uns zu reden, der zu Herzen geht. Wenn man ihn hört, fragt man sich: „Ist Brahms in der That tief, oder kokettiert er nur mit der Tiefe seiner musikalischen Erfindung, um die äusserste Armut der Phantasie zu maskieren?", und es dürfte schwer halten, diese Frage definitiv zu entscheiden. Niemand wird beim Anhören einer Komposition von Brahms sagen, dass es schwache und unbedeutende Musik sei; sein Stil ist immer erhaben, und niemals wird er, wie andere zeitgenössische Komponisten, zu groben äusseren Effecten seine Zuflucht nehmen, er versucht auch nicht durch irgend welche glänzende, orchestrale Kombinationen den Zuhörer in Erstaunen zu setzen, auch Brutalität oder Unselbständigkeit kann man ihm nicht vorwerfen. Alles ist ernst, gediegen, dem Anschein nach sogar selbständig, aber in allem fehlt die Hauptsache — die Schönheit...!

Das ist mein Glaubensbekenntnis über Brahms' Schöpfungen. So viel ich weiss, stehen alle russischen Musiker und das gesamte musikliebende russische Publikum ihm ebenso gegenüber. Als ich vor Jahren einmal Hans v. Bülow gegenüber ganz offen meine Meinung über Brahms äusserte, sagte er mir: „Warten Sie nur, es wird schon eine Zeit kommen, wo sich auch Ihnen Brahms' Tiefe und Schönheit eröffnen wird; gleich Ihnen habe ich ihn lange nicht verstanden, aber allmählich bin ich der Offenbarung seines Genius würdig geworden, und so wird es auch Ihnen ergehen." Ich wartete — aber die Offenbarung wollte nicht kommen; ich kann nur wiederholen, ich achte in Brahms die künstlerische Persönlichkeit aufs

höchste, ich beuge mich vor der keuschen Reinheit seines Stils und freue mich seiner Festigkeit gegenüber den triumphierenden Anhängern von Wagner und Liszt — aber ich liebe seine Musik nicht. Der Leser wird begreifen, dass dieser Umstand mich hinderte, mit Brahms, so sympathisch seine Persönlichkeit auch ist, in nähere Beziehungen zu treten; ich sah ihn beständig in Gesellschaft überzeugter Anhänger, zu denen auch mein Freund Brodski gehörte, und es war mir peinlich, in ihrer Mitte zu weilen, ohne ihren Kultus für ihren Abgott zu teilen und so in die vollste Harmonie der Seelen gleichsam eine Dissonanz hinein zu tragen durch meinen Unglauben an das mir fremde, religiös-musikalische Dogma. Andererseits war es mir, als ob Brahms instinktiv fühlte oder sogar wusste, dass ich nicht zu seinen Anhängern zählte, und dass er aus diesem Grunde seinerseits keinen Schritt zu einer Annäherung that. Er verkehrte mit mir einfach und freundlich wie mit allen — aber auch nicht mehr. Alles, was ich von dem Menschen Brahms gesehen und gehört habe, erhöht mein tiefes Bedauern darüber, dass sich die von Bülow prophezeite Offenbarung bei mir nicht einstellen wollte. Alle näheren Bekannten des Wiener Meisters rühmen seinen Charakter; der berühmte tschechische Komponist Dworak z. B. erzählte mir mit Thränen in den Augen, wie teilnehmend und edel Brahms sich ihm gegenüber benommen habe, als er seine, Dworaks, Kompositionen kennen lernte, die kein Verleger herausgeben und kein Künstler vortragen wollte, und welch mächtige Stütze Brahms dem ins Dunkel der Unbekanntheit versinkenden

slavischen Mitbruder gewesen war. Auch Brodski rühmte mir die edle Bescheidenheit des grossen Komponisten. Richard Wagner, der sich bekanntlich zu allen mit ihm gleichzeitig wirkenden Komponisten wenig entgegenkommend benahm, pflegte besonders beissend und boshaft über Brahms' Schöpfungen sich zu äussern. Als man Brahms nun einmal einen neuen, besonders boshaften Ausfall Wagners an seine Adresse hinterbrachte, rief er aus: „Mein Gott, Wagner schreitet ja triumphierend auf der grossen Strasse? Wodurch kann ich ihm wohl hinderlich sein oder ihn ärgern, wenn ich meinen bescheidenen, kleinen Fusspfad gehe, und warum kann er mich nicht in Ruhe lassen, da ich gewiss niemals seinen Weg kreuzen werde? —"

VI.

Während desselben Diners bei Brodski machte ich noch eine andere, nicht weniger interessante Bekanntschaft, die noch den Vorzug hatte, sich nicht als eine blos vorübergehende Zusammenkunft zu erweisen, sondern sich zu wiederholen und bald in eine aufrichtige Freundschaft überzugehen, deren Grundlage die innere Geistesverwandtschaft zweier musikalischer Naturen ist, wenngleich sie nicht derselben Nation angehören. Während der Probe des neuen Trios von Brahms, bei welcher ich mir in Betreff der Tempi einige Bemerkungen erlaubte, die vom Komponisten

sehr gütig aufgenommen und befolgt wurden, trat ein Herr von sehr kleinem Wuchs, von schwächlichem Aussehen, mit Schultern von ungleicher Höhe, hochwallenden, blonden Locken und spärlichem, beinahe jünglingshaftem Bartwuchs ins Zimmer. Die Gesichtszüge dieses Mannes, dessen Aeusseres aus irgend welchem Grunde bei mir sofort Sympathie erweckte, hatten nichts besonderes, man konnte sie weder hübsch, noch regelmässig nennen, aber ungewöhnlich anziehend. Mittelgrosse, blaue Augen, die an den Blick eines unschuldigen Kindes erinnerten, nahmen sofort den Beschauer gefangen. Ich war nicht wenig erfreut, als es sich bei der gegenseitigen Vorstellung erwies, dass der Besitzsr dieser mir so sympathischen Augen und der Träger dieses mir so sympathischen Kopfes ein Musiker war, dessen tief empfundene Melodien schon lange mein Herz gewonnen hatten. Es war Eduard Grieg, der ausgezeichnete norwegische Komponist, der sich schon seit etwa fünfzehn Jahren bedeutender Popularität sowohl in Russland wie im skandinavischen Norden erfreute. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich sage, dass in demselben Masse wie Brahms vielleicht unverdienter und ungerechter Weise bei der russischen Musikwelt unbeliebt ist, Eduard Grieg es verstanden hat, sich für immer die russischen Herzen zu erobern. In seiner von zarter Melancholie durchdrungenen Musik spiegeln sich gleichsam die Schönheiten der norwegischen Natur ab, die bald erhaben und grossartig, bald in Nebel verschleiert, in anspruchsloser Dürftigkeit sich zeigt, aber für die Seele des Nordländers etwas unaussprechlich Reizvolles, einen

verwandten Ton besitzt, der in unseren Herzen einen Widerhall weckt. Es ist möglich, dass Grieg viel weniger Meisterschaft besitzt als Brahms, weniger hochfliegende Pläne verfolgt und der Neigung zu bodenloser Tiefe gänzlich entbehrt, aber dafür steht er uns menschlich viel näher. Beim Anhören von Griegs Musik fühlen wir instinktmässig, dass hier ein Mann zu uns spricht, der die überquellenden Empfindungen und Stimmungen einer hochpoetischen Natur in Töne ergiessen will, die sich weder Theorien, noch einmal vorgefassten Prinzipien unterwerfen, sondern allein dem Drange eines lebhaften, intimen künstlerischen Gefühls folgen; Vollendung in der äusseren Form, strenge, tadellose Logik in der Ausarbeitung der Themata wollen wir bei dem berühmten Norweger nicht immer suchen, aber welche Anmut, welche Unmittelbarkeit und Frische der musikalischen Empfindung entschädigt dafür! Wieviel Leidenschaft und frisch sprudelndes Leben in seinen Harmonien, wieviel Originalität in seinen biegsamen Modulationen, wieviel Eigenart im Rhythmus! Fügt man noch hinzu, dass seine Musik nicht den Anspruch macht, etwas noch nie dagewesenes Tiefes und Neues zu bieten, und allem Gesuchten und Gequälten aus dem Wege geht, so ist es nicht zu verwundern, dass Grieg überall populär ist, dass sein Name in Deutschland und in Skandinavien, in Paris und London so gut wie in Wien und Moskau, überall auf den Konzertprogrammen steht, und dass die Ausländer, welche die alte Fjordstadt Bergen in Norwegen besuchen, es für eine angenehme Pflicht halten, wenn auch nur von ferne das reizende Tus-

culum zu betrachten, das sich Grieg mitten unter den Felsen am Meeresstrande erbaut hat und in dem er den grössten Teil seines Lebens verbringt.

Es könnte als Selbstlob erscheinen, dass diesem Dithyrambus auf Griegs Talent die Aeusserung vorhergeht, dass meine Natur und die seinige innerlich nahe verwandt seien. Indem ich die vorzüglichen Eigenschaften Griegs rühme, will ich selbstverständlich nicht behaupten, dass auch ich über dieselben verfüge. Ich überlasse es anderen, zu entscheiden, wie weit mir das alles fehlt, was Grieg in solchem Ueberflusse besitzt, und begnüge mich hiermit, die Thatsache festzustellen, dass auch Grieg etwas von jener Sympathie, die mich zu dem hochbegabten Norweger von jeher hingezogen hat, in Bezug auf mich empfunden hat und empfindet. Ich werde später einmal noch einen Beweis dafür anführen können.

Zugleich mit Grieg trat eine leicht ergraute, äusserlich ihm sehr ähnliche, ebenso zart und sympathisch aussehende Dame ins Zimmer. Es war seine Frau und zugleich seine Kousine, wodurch sich die Aehnlichkeit erklärt. In der Folge hatte ich Gelegenheit, Frau Griegs verschiedenartige, wertvolle Eigenschaffen kennen zu lernen. Erstens erwies sie sich als vortreffliche Sängerin, obgleich sie keine Ausbildung gehabt hatte, zweitens entpuppte sie sich als eine ausgezeichnete Kennerin unserer Litteratur, für die übrigens auch Grieg selbst sich sehr interessiert, drittens überzeugte ich mich sehr bald, dass sie ebenso seelensgut, kindlich und arglos war wie ihr berühmter Gatte. In derselben Gesellschaft befand sich noch eine vierte Persönlichkeit,

bei der ich ein wenig verweilen möchte. Als wir beim Thee sassen, kam plötzlich ein hübscher Hund von guter Rasse, ein Setter, ins Zimmer gelaufen und begrüsste sofort der Reihe nach den Gastgeber, seine Damen und den kleinen Neffen. „Das bedeutet, dass Miss Smith gleich erscheinen wird", riefen alle wie aus einem Munde, und einige Minuten später trat in der That eine grosse, schlanke Engländerin ins Zimmer, nicht jung und nicht hübsch, aber mit einem ausdrucksvollen, klugen Gesicht, und man stellte mich ihr sofort als einen Kunstgenossen vor. Miss Smith ist eine von den wenigen Komponistinnen, die man ernsthaft nehmen kann. Sie war schon seit mehreren Jahren in Leipzig wohnhaft, hatte gründliche Studien in der Kompositionslehre gemacht und einige interessante Sachen geschrieben, darunter als bestes eine Violinsonate, die ich in der Folge von ihr selbst und Brodski in vortrefflicher Weise vortragen hörte. Da es keine Engländerin ohne Sonderbarkeiten und Schrullen giebt, so fanden sich solche auch bei Miss Smith, nämlich erstens der hübsche Hund, der von seiner Herrin unzertrennlich war und immer ihr Erscheinen anmeldete, zweitens die Leidenschaft zur Jagd, derentwegen das Fräulein häufig auf einige Zeit nach England reiste, und drittens eine unglaubliche, zur blinden Leidenschaft gesteigerte Verehrung für den musikalischen Genius Brahms'. Nach ihrer Meinung bildete Brahms den Gipfel aller Musik, alles, was vor ihm gewesen, diente nur als Vorbereitung auf ihn und das Ideal absoluter musikalischer Schönheit verkörperte sich für Miss Smith nur in der Person des Wiener

Meisters. Wie immer, wenn ich solch fanatische Brahmsverehrer traf, frug ich mich mit Kummer und Unruhe, ob diese Leute sich etwa irrten und sich etwas einbildeten, was nicht vorhanden ist, oder ob ich von Gott und der Natur so vernachlässigt bin, dass ich nicht gewürdigt wurde, der von Hans von Bülow geweissagten Offenbarung teilhaftig zu werden.

An diesem, an verschiedenen Eindrücken so reichen Tage, der zugleich der Neujahrstag 1888 neuen Stils war, wohnte ich einem aussergewöhnlichen Gewandhauskonzerte bei, in welchem zum ersten Male eine neue Schöpfung von Brahms aufgeführt wurde, das Doppelkonzert für Violine und Cello. Den Violinepart spielte Meister Joachim, den Cellopart der bekannte Berliner Virtuose Hausmann, und Brahms selbst dirigierte das Orchester. Dieses Konzert brachte trotz der vortrefflichen Ausführung nicht den geringsten Eindruck auf mich hervor, dafür aber wurde ich im höchsten Grade von einigen vollendet ausführten Chören a capella ergriffen, darunter eine Motette von Bach, die der aus Männer- und Knabenstimmen zusammengesetzte berühmte Leipziger Thomaner Chor exekutierte. Niemals zuvor hatte ich Aehnliches gehört und muss gestehen, dass ich erstaunt und betrübt zugleich war, denn ich hatte bisher immer geglaubt, dass einige unserer russischen Kirchenchöre ersten Ranges die besten in der Welt seien. — Die Aufführung der fünften Symphonie von Beethoven durch das vorzügliche Gewandhausorchester hätte mich gleichfalls in volles Entzücken versetzt, wenn ich nicht gefunden

hätte, dass der ehrenwerte Dirigent, Professor Karl Reinecke, die Tempi zu langsam nahm. Vielleicht rechtfertigten ihn althergebrachte Traditionen, aber wenn dem so ist, wäre es besser, sich nicht sklavisch an dieselben zu halten, denn ich bin fest überzeugt, dass die Art der Ausführung dieser gewaltigen Tonschöpfung bei uns viel lebhafter und hinreissender ist. Der Saal des neuen Gewandhauses gefiel mir ausgezeichnet. Er fasst sehr viel Publikum, ist gut beleuchtet und ventiliert, geschmackvoll und reich dekoriert, und was die Hauptsache ist, er besitzt eine musterhafte Akustik. In der grossen Direktionsloge, in der ich sass, waren sehr viele hervorragende Persönlichkeiten der Leipziger Musikwelt versammelt, mit denen ich sämtlich bekannt wurde, darunter Professor Reinecke, der mir sehr freundlich entgegen kam. Der Direktor der Gewandhaus-Konzertgesellschaft teilte mir mit, dass meine erste Probe auf den nächsten Morgen 10 Uhr angesetzt sei.

VII.

Die berühmten Gewandhauskonzerte, welche aus der verhältnismässig kleinen Stadt Leipzig eines der musikalischen Zentren Deutschlands gemacht haben, zeichnen sich durch ein Orchester ersten Ranges und durch eine streng konservative Richtung aus und lassen ausser den drei grossen Klassikern Haydn, Mozart, Beethoven und deren Zeitgenossen nur Mendelssohn und Schumann

zu Gehör kommen; Werke von Wagner, Berlioz und Liszt werden dort fast nie gespielt, nur in allerletzter Zeit haben die Leiter dieser musikalischen Veranstaltungen dem Zeitgeist einige schüchterne Konzessionen gemacht, und darunter gehörte auch die mir ganz unerwartet zugegangene Einladung, in Leipzig eine meiner Schöpfungen zu dirigieren. Man hat sich denn auch in Deutschland und in Russland nicht wenig über diese Einladung gewundert, besonders in ersterem Lande, wo mich sehr viele für einen der Vertreter der ultrarevolutionären musikalischen Richtung hielten, was ebenso unbegründet ist, wie die in Russland oft gehörte gegenteilige Behauptung, ich sei ein Reaktionär. Wahrscheinlich verdankte ich meine Einladung Brodskis teilnahmsvoller Fürsorge, der in Leipzig grosse Autorität besitzt. Ich gestehe aufrichtig, dass die Aufnahme meiner Musik in das Programm des Gewandhauses meiner Eigenliebe als Autor sehr schmeichelhaft war, und ich gerade von Leipzig aus meine Künstlerfahrt sehr gerne begann, da dieser Umstand geeignet war meinem Namen in Deutschland erhebliche Autorität zu verleihen. Aber ebenso gross wie meine Freude über die mir seitens der Gewandhausdirektion zu Teil gewordene Ehrung war mein Wunsch, mich als würdigen Repräsentanten der russischen Musik in der Fremde zu zeigen, und um so quälender peinigte mich die schüchternen Leuten eigne Furcht, ich würde enttäuschen und mich blosstellen. Nach einer infolge solcher Befürchtungen schlecht verbrachten Nacht — besonders bangte mir davor, ob ich als Dirigent genügen würde — begab ich mich in Begleitung meines Freundes

Siloti zur Probe. Am Portal des Gewandhauses trafen wir mit dem ehrwürdigen Kapellmeister Reinecke zusammen, der gleichfalls zur Probe eilte, um mich dem Orchester vorzustellen. Professor Reinecke geniesst in Deutschland und in ganz Europa den Ruf eines ausgezeichneten Musikers, talentvollen Komponisten Mendelssohnscher Schule und eines erfahrenen Dirigenten, der die Traditionen der berühmten Leipziger Konzerte würdevoll, wenn auch ohne besonderen Glanz aufrecht zu erhalten weiss. Ich sage „ohne besonderen Glanz", weil es viele Leute in Deutschland giebt, die Herrn Reinecke die Kapellmeisterbegabung absprechen und wünschen, an seiner Stelle einen talentvolleren Musiker mit entschlossenerem Charakter zu sehen. Wenn auch nicht wenig Anhänger von Wagner, Liszt, Brahms und anderen Meistern des Fortschrittes derartig über Reineckes Thätigkeit denken, so kann doch niemand dem gewissenhaften und begabten Musiker seine Achtung versagen. Solche Achtung zollte auch ich ihm seit langer Zeit, und deshalb war mir die Teilnahme und Liebenswürdigkeit, die er mir gleich von Beginn unserer persönlichen Bekanntschaft an entgegenbrachte und während meines ganzen Leipziger Aufenthalts bewies, nicht wenig wert. Nachdem der Orchesterdiener gemeldet, dass alle Musiker versammelt seien, gingen wir aus dem Künstlerzimmer aufs Podium. Herr Reinecke führte mich an das Dirigentenpult, klopfte mit dem Taktstock und sprach einige Begrüssungsworte, auf welche die Künstler mit Händeklatschen und durch Klopfen mit ihren Bögen auf die Pulte antworteten. Dann übergab er mir den Takt-

stock, ich trat ans Dirigentenpult, sprach einige, wahrscheinlich recht falsche deutsche Dankesworte, und die Probe begann. Es wurde meine erste, aus fünf Sätzen bestehende Suite aufgeführt, von denen die beiden ersten, Introduktion und Fuge, zu meinen gelungensten Arbeiten gezählt werden, Die erste Viertelstunde in der ersten Probe mit einem fremden Orchester, so lange man noch keine Zeit hat, die unbekannten Gesichter zu betrachten, ist unsagbar peinlich, wenigstens für solch schüchternen und wenig geübten Dirigenten, wie ich es bin. Nach der ersten Pause, nach den ersten Bemerkungen, die man zu machen genötigt ist, um irgend ein Missverständnis zu beseitigen, kurz, wenn man überhaupt in nähere Beziehungen zum Orchester getreten ist, weicht die Aufregung und man behält nur die Sorge für den bestmöglichen Verlauf der ganzen Probe. Nach dem ersten Satz der Suite sah ich an dem Mienenspiel, an dem Lächeln auf den Gesichtern, dass viele von den Orchestermitgliedern sofort meine Freunde geworden waren. Meine Schüchternheit schwand zusehends, die ganze Probe verlief sehr glücklich, und ich nahm die Ueberzeugung mit mir fort, dass ich es mit einer musikalischen Körperschaft von ungewöhnlich hohem Werte zu thun gehabt hatte. Reinecke und Brahms hatten beide im Hintergrunde des Saales der Probe beigewohnt. Brahms machte mir bei unserer Begrüssung keine aufmunternde Bemerkung, aber ich erfuhr später, dass der erste Teil der Suite ihn sehr befriedigt hatte, die folgenden dagegen nicht, besonders nicht der vierte Satz: „Marche miniature."

Die folgende Probe war schon die Generalprobe.

In Leipzig herrscht die Sitte, zu diesen Generalproben schon Publikum zuzulassen. Dasselbe besteht zum grössten Teil aus der studierenden Jugend, die ebenso leicht begeistert und freigebig mit Beifallsbezeugungen ist, wie das Publikum der eigentlichen Konzerte am Abend schwer zu erwärmen ist und mit Applaus kargt. Suite und Autor wurden von den Hörern der Generalprobe mit stürmischem Beifall und mehreren Hervorrufen geehrt, und es kann wohl möglich sein, dass ich dies hauptsächlich der Anwesenheit vieler russischer Studenten verdanke, die mit ihren Beifallsbezeugungen für den vaterländischen Komponisten nicht geizten. Wie dem auch sei, ich war mit meinem Erfolge zufrieden, und meine Freude steigerte sich noch, als ich, nach Hause zurückgekehrt, eine Karte von Edward Grieg fand, der von der Generalprobe sofort zu mir geeilt war und mir einige Zeilen hinterlassen hatte, in welchen er den von meiner Komposition empfangenen Eindruck in so warmen und begeisterten Worten wiedergab, dass ich mich scheue, dieselben dem Leser hier zu wiederholen. Eine aufrichtige Anerkennung von einem Mitstrebenden, wie es Grieg ist, bildet das grösste Labsal, das einem Künstler zu teil werden kann.

Am nächsten Tage fand das Konzert selbst statt. Brodski hatte mich auf den kühlen Empfang seitens des Konzertpublikums vorbereitet, und ich war daher garnicht erstaunt oder unangenehm berührt, als bei meinem Erscheinen auf dem Podium sich keine Hand regte und auch nach meiner Verbeugung Grabesstille herrschte. Dafür ertönte nach Beendigung des ersten

Teiles der Suite lebhafter Applaus, der sich mehr oder weniger nach jedem Satze wiederholte, und am Schluss wurde ich sogar zweimal gerufen, was, wie man mir sagte, im Gewandhause schon einen starken Erfolg bedeutet. Nach dem Konzert folgte ich einer Einladung Reineckes zum Abendessen. Seine Familie und er selbst wetteiferten in Freundlichkeiten. Reinecke beherrscht die französische Sprache vorzüglich und zeigte sich als angenehmer, unterhaltender Gesellschafter. Unter anderem erzählte er mir Episoden aus dem Leben Robert Schumanns, dem er in der Jugend nahe gestanden. Schumann war ein echter Melancholiker. Man konnte schon lange voraussehen, dass diese angeborene, unglückliche Naturanlage in Hypochondrie und Wahnsinn übergehen würde, wie es ja leider auch wirklich der Fall war. Schumanns Schweigsamkeit war erstaunlich; es schien, als ob ihn jedes Wort grosse Anstrengung kostete. Auffällig in seiner musikalischen Organisation war auch, dass er ganz unfähig war, zu dirigieren. Reinecke erzählte mir Fälle, aus denen hervorgeht, dass er sogar den Klang der einzelnen Instrumente nicht gut unterscheiden konnte, und dass das für den Kapellmeister so unentbehrliche angeborene rhythmische Gefühl bei ihm nur ganz unbedeutend entwickelt war. Wie schwer sind diese Anomalien bei einem Musiker zu begreifen, der, nach seinen Kompositionen zu urteilen, gerade in Bezug auf den Rhythmus so erfinderisch war!

Professor Reinecke machte mich an jenem Abend auch mit einem französischen Komponisten bekannt, der den Winter stets in Leipzig verlebte. Herr G. ist

ganz deutsch geworden; beherrscht die deutsche Sprache vollkommen und verhält sich seinem Vaterlande gegenüber geradezu feindselig. Er machte auf mich den traurigen Eindruck eines enttäuschten und gekränkten Menschen, der von seinen Landsleuten verkannt wird und infolgedessen geneigt ist, die Eigenschaften und Vorzüge fremder Nationen zu überschätzen. Herr G. hat wahrscheinlich genügende Ursachen, über das musikalische Frankreich sich zu beklagen, aber es war mir dennoch peinlich, ihn so alles Deutsche auf Kosten Frankreichs herausstreichen zu hören. Solch einem Franzosen war ich noch niemals vorher begegnet.

VIII.

Einen Tag später (nach russischem Stil war es gerade Weihnachten) wohnte ich einem Konzert des Lisztvereins im Saale des alten Gewandhauses bei. So grossartig, geräumig und elegant das neue Gewandhaus ist, so klein, unbequem und hässlich, um nicht zu sagen, schmutzig, ist das alte, aber dafür hat dieser Saal und besonders das kleine Künstlerzimmer Traditionen aufzuweisen, die ihn zu einer Art Heiligtum deutscher Kunst machen, und es ergriff mich ein andächtiges Gefühl, als ich, im Künstlerzimmer sitzend, überdachte, dass diese schlichten Wände so oft Mendelssohn, Schumann und andere Grosse gesehen hatten, die im Lauf früherer Jahrzehnte auf dem Podium

des Gewandhauses erschienen waren . . . . . Das genannte Konzert fand am Morgen statt und war ausschliesslich aus meinen Kompositionen zusammengestellt. Der Lisztverein widmet im Gegensatz zum neuen Gewandhause seine Thätigkeit der modernen Musik; er besteht erst seit zwei Jahren, hat aber doch schon sein eigenes, recht zahlreiches Publikum, welches an jenem Tage den Saal bis auf das letzte Plätzchen füllte. Im Vorstande der Gesellschaft sitzen zahlreiche Verehrer Franz Liszts, grösstenteils junge, energische Leute, und es scheint, dass mit der Zeit bei verständiger Leitung der Verein dem Gewandhause ernstliche Konkurrenz machen wird. Von den Persönlichkeiten, die besonders für das Gedeihen des Lisztvereins Sorge tragen, seien der schon genannte Musikkritiker Martin Krause, der Verleger Fritzsch, der Kapellmeister der Leipziger Oper, Arthur Nikisch, sowie Freund Siloti erwähnt. Aus Weimar war der Konzertmeister des dortigen grossherzoglichen Orchesters, der junge Geiger Halir eigens herüber gekommen. Ich freute mich sehr, seine Bekanntschaft zu machen, weil, wie ich schon früher erzählt habe, Halir sich als Spezialität mein Violinkonzert ausgewählt hatte und trotz gelegentlicher Anfechtungen von seiten der Kritik es unentwegt vortrug, um mein Schmerzenskind zum Repertoirstück der deutschen Symphoniekonzerte zu machen. Halir spielte diesmal zusammen mit Siloti und dem vorzüglichen Cellisten Schröder, der sich auch in Moskau vorteilhaft bekannt gemacht hat, jenes Trio, welches ich dem Andenken Nikolaus Rubinsteins gewidmet hatte. Das unter Leitung des Herrn Petri, des Konzertmeisters

des Gewandhauses stehende Quartett spielte meine erste Schöpfung dieser Gattung vorzüglich. Ausserdem wurden noch einige meiner kleinen Stücke vorgetragen. Das Publikum des Lisztvereins war sehr freigebig mit Beifall und die Direktion überreichte mir einen Kranz. Ich sass während des ganzen Konzertes, dem Publikum sichtbar, auf dem Podium und hatte Grieg und seine Frau neben mir. Herr Fritzsch erzählte mir später, wie eine Dame auf mich und das Ehepaar Grieg deutend, zu ihrer Tochter sagte: „Sieh, mein Kind, da sitzt der Tschaikowsky und neben ihm seine Kinder!“ Das wurde ganz ernsthaft gesagt und ist auch garnicht so wunderlich, wie es auf den ersten Blick sich ausnimmt, denn ich bin grau und greisenhaft, und Grieg, der fünfundvierzig Jahre alt ist, und seine Frau sehen, zumal sie klein von Wuchs sind, von weitem sehr jugendlich aus. — Nach dem Konzert verbrachte ich einige sehr angenehme Stunden bei Siloti und seinen Freunden vom Vorstande des Lisztvereins. Die Unterhaltung drehte sich meistens um die russische Musik, und ich überzeugte mich zu meiner Freude, dass diese ganze begabte Jugend mit unseren Komponisten: Glinka, Balakirew, Rimski-Korsakow, Brodin, Glasunow bekannt ist und ihnen die grösste Sympathie entgegenbringt; besonders lieben alle Balakirews „Islamee“ und halten diese Komposition für genial und einzig in ihrer Art.

An diesem für mich so denkwürdigen Tage hörte ich von Halir mein schon mehrfach erwähntes Violinkonzert zum ersten Male spielen. Mir will scheinen, dass dieser Künstler, der über eine grossartige

Technik, bewunderungswürdige Schönheit, Glanz und Fülle des Tons verfügt, in sehr kurzer Zeit mit die erste Stelle unter den Geigern unserer Zeit einnehmen wird.

IX.

Nach zwei für mich so bedeutungsvollen Tagen blieb ich noch eine ganze Woche in Leipzig und in der Folge kam ich noch zweimal auf einige Tage dorthin. Um meine Leipziger Erinnerungen abzuschliessen, will ich noch von einigen weiteren interessanten Bekanntschaften, die ich dort machte und von einigen anderen bemerkenswerten Ereignissen erzählen.

Die Leipziger Oper ist stolz auf ihren genialen jungen Kapellmeister Nikisch, einen Spezialisten für Wagners Musik-Dramen aus der letzten Periode seines Schaffens. Ich hörte unter seiner Leitung das „Rheingold“ und „die Meistersinger von Nürnberg“. Das Orchester im Theater ist dasselbe, wie im Gewandhause, folglich ersten Ranges, aber so tadellos die Konzertaufführungen unter Karl Reinecke's Direktion auch sein mögen, so kann man sich einen rechten Begriff von der Vorzüglichkeit der orchestralen Leistungen erst bilden, wenn man die Ausführung der schwierigen, komplizierten Wagnerschen Partitur hört, von einem so bewunderungswürdigen Meister in seinem Fache dirigiert, wie es Herr Nikisch ist. Sein Dirigieren hat nichts gemeinsam mit der berühmten und

in ihrer Art unnachahmlichen Manier Hans von Bülows. So beweglich, unruhig und effektvoll in seinen zuweilen in die Augen fallenden Kunstgriffen beim Dirigieren der Letztere auch ist, so wunderbar ruhig, jede überflüssige Bewegung vermeidend, aber dabei so erstaunlich mächtig, energisch und voll Selbstbeherrschung ist Arthur Nikisch. Er dirigiert nicht, sondern es scheint, als ob er sich einer gewissen geheimnisvollen Zauberei hingiebt; man bemerkt ihn kaum, er bemüht sich durchaus nicht, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und doch fühlt man, dass das ungeheure Orchesterpersonal, wie ein Instrument in den Händen eines bewunderungswürdigen Meisters, sich vollständig und willig den Anordnungen seines Hauptes fügt. Dieses Haupt nun ist ein mittelgrosser, sehr blasser junger Mann, von etwa 30 Jahren, mit schönen strahlenden Augen, der in der That über irgend eine zauberische Kraft verfügen muss, vermöge derselben er das Orchester zwingt, bald zu donnern, wie 1000 Trompeten von Jericho, bald sanft zu girren, wie ein Täubchen, bald zu verhallen in einem atemraubenden, geheimnisvollen Klang. Und dieses alles geschieht so, dass die Hörer den kleinen Kapellmeister nicht einmal bemerken, der ruhig schwebt über seinem ihm sklavisch gehorsamen Orchester.

Herr Nikisch ist germanisierter Ungar; ich vermute, er ist nicht das einzige Beispiel dieser Art. Aber ganz gewiss ist man niemals, wenigstens unter Musikern, einem echten in Florenz geborenen Italiener begegnet, der dort auch seine Kindheit und seine Knabenjahre verbracht hat und der in solchem Grade

die dem schönen Süden eigenen Züge eingebüsst (es versteht sich dies nur im musikalischen Sinne) und in so grosser Vollkommenheit von den Deutschen Sprache, Manieren und besonders ihre musikalische Art und den Styl angenommen hat, wie der talentvolle Feruccio Busoni, mit dem ich Gelegenheit hatte, recht nahe bekannt zu werden. Herr Busoni lebt seit seinen Knabenjahren in Deutschland, wo er eine gute musikalische Schule durchgemacht und sich zu einem technisch sehr hervorragenden Pianisten und Komponisten emporgearbeitet hat. Ich hörte in der vorzüglichen Ausführung des Herrn Petri und seiner drei Genossen ein unlängst von Busoni komponiertes Quartett. Dasselbe zeugt von grossem Talent, sowie auch von der ungewöhnlich ernsten Richtung des Herrn Busoni; da ich Dank unserer persönlichen Bekanntschaft Grund habe, zu glauben, dass dieser junge Komponist einen starken Charakter, einen glänzenden Verstand und einen edlen Ehrgeiz besitzt, so zweifle ich nicht, dass man in kurzer Zeit viel von ihm reden wird. Als ich das Quartett hörte und mich im höchsten Grade an seinen originellen rhythmischen und harmonischen Kombinationen ergötzte, bedauerte ich, dass Herr Busoni seiner Natur Gewalt anthut und sich um jeden Preis bemüht, als Deutscher zu erscheinen. Aehnliches kann man noch bei einem anderen Italiener aus der neuesten Generation bemerken, bei Sgambati. Sie schämen sich beide, Italiener zu sein, fürchten, dass in ihren Kompositionen auch nur ein Schatten von Melodie durchleuchtet und wollen „tief“ sein nach deutscher Art. Traurige Er-

scheinung! Der geniale Greis Verdi eröffnet in „Aïda“ und „Othello“ den italienischen Musikern neue Bahnen, (ohne im geringsten in Germanismus zu verfallen, denn ganz ohne Grund nehmen Viele an, dass Verdi in Wagners Fussstapfen tritt) seine jungen Landsleute wenden sich nach Deutschland und versuchen Lorbeeren zu sammeln im Vaterlande Beethovens, Schumanns, auf Kosten einer gewaltsamen Wiedergeburt, indem sie sich bemühen, Brahms ähnlich, „tief“ unverständlich, sogar langweilig zu sein, wenn man sie nur nicht mit jener Legion italienischer Tonkünstler vermengt, die den abgestandenen Trank der Opern von Bellini und Donizetti mit Wasser verdünnen. Jene Ehrgeizigen vergessen die alte Fabel, dass das Lamm, wenn es sich auch in eine Löwenhaut steckt, doch immer ein — Lamm bleibt und, wenn der Löwe von Natur mit Kraft und Stolz begabt ist, ihm Sanftmut, schöne Wolle und andere nützliche Eigenschaften zu teil geworden sind, die sich im Laufe der kulturellen Entwickelung noch vervollkommnet haben und nicht weniger geschätzt werden als die der Lammnatur ganz entgegengesetzten Leuentugenden und Vorzüge. Ich bin fest überzeugt, dass die italienische Musik nur dann eine neue Blüteperiode erleben wird, wenn ihre Vertreter sich entschliessen, anstatt, im Widerspruch mit ihrem künstlerischen Natur rell, in die Reihen derer um Wagner, Liszt und Brahms zu drängen, aus dem Innern des nationalen Geistes heraus neue musikalische Anregungen zu schöpfen und unter Verzicht auf die veralteten Banalitäten im Stil der dreissiger Jahre neue Formen zu finden, die in der

Uebereinstimmung mit der sie umgebenden üppigen südlichen Natur sich durch glänzenden Melodienreichtum und gefällige äussere Einkleidung auszeichnen. Solche Eigenschaften waren ja von jeher für den italienischen Genius charakteristisch und lassen sich vielleicht auch mit Tiefe vereinbaren, wenn auch nicht Tiefe im deutschen Sinne.

Um mit den in Leipzig erhaltenen Eindrücken zu schliessen, will ich eine kleine Episode erzählen, welche beweist, dass die Politik nicht im mindestens die Musik beeinflusst und dass Mars und Apollo von einander unabhängige Götter sind. Ganz Deutschland war damals noch vor Bismarcks berühmter Februarrede bekanntlich nicht gerade russenfreundlich gestimmt und in leidenschaftlicher Bewegung. Eines Morgens nun wurde ich sehr früh von starkem Lärm und grosser Unruhe im Korridor des Hotels geweckt und gleich darauf klopfte es an meine Thür. Etwas erschreckt sprang ich aus dem Bette, öffnete und erfuhr von dem Kellner, der geklopft hatte, dass unter meinem Fenster gleich ein Ständchen beginnen würde, und dass man mein Erscheinen am Fenster erwarte, trotz des ziemlich starken Frostes. Zugleich überreichte mir der Kellner ein kunstvoll gemaltes Programm, das acht Nummern der verschiedenartigsten Musik aufwies. In demselben Augenblick ertönten vom Hofe die Klänge unserer Nationalhymne. Ich kleidete mich Hals über Kopf an, öffnete das Fenster und sah gerade unter mir ein vollständiges Militärorchester aufgestellt: in der Mitte der Kapellmeister in glänzender Uniform, deren sich ein General nicht hätte zu schämen brauchen.

Aller Augen richteten sich auf mich, ich verneigte mich und blieb während der ganzen Zeitdauer dieses unerwarteten Konzerts am Fenster stehen, mit entblösstem Kopf trotz des starken Frostes an diesem Februarmorgen. Die Kapelle, die mir diese Auszeichnung erwies, war eine der in Leipzig garnisonierenden Regimenter. Die Meisterschaft, mit der die einzelnen Musikstücke vorgetragen wurden, war um so anerkennenswerter, als die grausame Winterkälte doch die Hände der armen Musiker, welche sie schon während einer ganzen Stunde mit stoischem Gleichmut ertrugen, lähmen musste. Der greise Kapellmeister, Herr Saro, der meiner Musik besondere Sympathie entgegenbringt, welchem Umstande ich diesen Ohrenschmaus verdankte, kam nach Beendigung des Ständchens zu mir herauf und begrüsste mich herzlich, musste sich aber leider gleich wieder entfernen, da dienstliche Aufgaben ihm keine Zeit liessen. Ich war selbstverständlich über diese schmeichelhafte Aufmerksamkeit einer deutschen Militärkapelle tief gerührt. Ob die anderen Gäste des Hotels damit zufrieden waren, dass der Donner der Posaunen und das Geschmetter der Trompeten sie so früh aus den Federn trieben, weiss ich freilich nicht, aber jedenfalls war ihre Neugierde im höchsten Masse erregt. Alle Fenster waren mit Menschen besetzt, die das erste beste Kleidungsstück angezogen hatten, um zu sehen, was es da unten gäbe.

X.

In Hamburg bestehen zwei Unternehmungen für Symphoniekonzerte. Die eine derselben erfreut sich schon sehr langer Dauer, verfügt über grosse Geldmittel und über ein ausgezeichnetes Orchester; die andere, erst unlängst von dem bekannten Hamburger Theatermann Pollini ins Leben gerufene, besitzt kein eigenes Orchester, sondern benutzt die Kapelle des Theaters, die aus Künstlern zweiten Ranges zusammengesetzt ist, die dazu noch bis zur Ohnmacht vom Theaterdienst ermattet sind. Beide Unternehmungen veranstalten alljährlich eine Reihe symphonischer Konzerte; die Philharmoniker dirigiert schon seit langer Zeit Dr. Bernut, ein erfahrener, tüchtiger Kapellmeister, der sich als Mensch und Künstler in Hamburg allgemeiner Achtung erfreut, und das Orchester der anderen Gesellschaft leitet Hans von Bülow. Wie das wohl überall der Fall ist, herrscht zwischen beiden Konzertunternehmern gegenseitige Feindseligkeit und das Bestreben, einander zu übertrumpfen. Ich war aufgefordert worden, in einem der Abonnementskonzerte der Philharmonischen Gesellschaft drei meiner Kompositionen zu dirigieren, und auf diese Weise geriet ich in das Hans von Bülow feindliche Lager. Wie es mir übrigens schien, war Bülow seinerseits den Philharmonikern auch nicht gegerade freundlich gesinnt. Ich gestehe, dass dieser Umstand für mich recht betrübend war, denn Hans von Bülow hatte mir in früheren Tagen unschätzbare Dienste geleistet, für die ich mich ihm Zeit meines Lebens verpflichtet fühle, und es schmerzte mich, nach-

dem ich die Lage der Dinge in Hamburg erkannt, dass er mein Benehmen vielleicht übelnehmen könne. Aber meine Besorgnis erwies sich als ganz grundlos. Hans von Bülow, als geborener Edelmann, benahm sich bei meinem Einzug ins Lager der feindlichen Musikgesellschaft ganz wie ein Gentleman. Obgleich er unpässlich und durch die fortwährenden Reisen von Hamburg nach Bremen, von Bremen nach Berlin und von Berlin nach Hamburg, (in allen dreien Städten dirigierte er die Symphoniekonzerte) äusserst angegriffen war, bereitete er mir den freundlichsten Empfang, besuchte mich, und, was die guten Hamburger am meisten erregte, er wohnte von Anfang bis zu Ende meinem Konzerte bei. Aehnlich, wie seiner Zeit im Leipziger Gewandhause, war ich sehr aufgeregt, als ich mich am Morgen des 17. (5.) Januar zur ersten Probe in den Saal des Konzertgartens begab, wo die Symphoniekonzerte der Philharmonischen Gesellschaft stattfinden. Mit denselben Förmlichkeiten wie in Leipzig wurde ich dem Orchester vorgestellt. Ich begann hierauf mit dem Finale meiner dritten Suite (Thema mit Variationen). Die Gesichter der Orchestermitglieder drückten in dem Augenblick, als ich den Taktstock in die Hand nahm, nichts als kalte Neugierde aus, aber bald begannen einige freundlich zu lächeln und einander triumphierend zuzunicken, als ob sie sagen wollten: „Dieser russische Bär ist nicht so übel;“ ein sympathisches Fluidum bildete sich zwischen mir und dem Orchester, und alles Misstrauen gegen mich selbst verschwand bei mir wie mit einem Zauberschlage. Die weiteren Proben und das Konzert selbst waren

für mich nur eine Quelle von Vergnügen, denn wie ich schon früher einmal betonte, quälend und unerträglich ist für einen Künstler nur diejenige Aufregung, wenn er in einem fremden Milieu, in dem er wirken soll, sich einsam und verlassen vorkommt; die Angst und Aufregung, die jeder, besonders der Schüchterne beim Heraustreten vor das Publikum aussteht, ist gar nicht so qualvoll und schwer zu überwinden, wenn man von der Sympathie der Umgebung überzeugt ist.

In der zweiten Probe erlebte ich einen grossen Genuss durch den Triumph, den mein Landsmann Sapelnikow feierte. Dieser junge Pianist war auf Empfehlung Sophie Menters, unter deren Leitung er im Petersburger Konservatorium ausgebildet worden war, von der Hamburger Philharmonischen Gesellschaft eingeladen worden, mein ungemein schwieriges erstes Klavierkonzert unter meiner Leitung zu spielen. Kurz vor meiner Abreise aus Petersburg hatte ich schon Gelegenheit gehabt, das Spiel des Herrn Sapelnikow kennen zu lernen, und obgleich mir seine hervorragende Tüchtigkeit nicht verborgen geblieben war, so hatte ich doch damals wahrscheinlich infolge der Aufregung, die einer so weiten Reise vorherzugehen pflegt, nicht wahrgenommen, welche aussergewöhnliche Höhe der Künstlerschaft der sympathische junge Pianist erreicht hatte. Jetzt in der Probe wuchs in dem Masse, wie Sapelnikow die unglaublichen Schwierigkeiten meines Konzertes eine nach der anderen siegreich überwand und dabei alle Seiten seiner grossartigen Begabung entwickelte, mein Entzücken, und

was das Allerangenehmste war, sämtliche Mitglieder des Orchesters teilten meine Empfindungen und beglückwünschten Sapelnikow nach jedem Satze und besonders am Schlusse. Ungewöhnliche Kraft, Glanz und Farbe des Tons, eine erstaunenswerte Technik und eine hinreissende Art des Vortrags, ohne dass der Künstler in weiser Selbstbeherrschung sich jemals über die künstlerischen Grenzen hinreissen lässt — das sind die charakteristischen Eigenschaften in Sapelnikows Spiel. Ausdrücke wie famos, unglaublich, kolossal! konnte man aus dem Munde der Orchestermitglieder am Schlusse hören. Wie angenehm für mich diese aufrichtige Freude über das Spiel unseres Landsmannes seitens der deutschen Künstler war, kann man sich vorstellen. Gute Pianisten mittleren Ranges giebt es so viele. Es ist unendlich schwer, sich auf dieser Laufbahn auszuzeichnen, und nun hier plötzlich eine Menge ausländischer Musiker in so aufrichtiger Begeisterung für einen Landsmann zu sehen, welch ein Triumph!

Die nächste Probe war wie in Leipzig eine öffentliche und am Abend desselben Tages fand das Konzert statt. Dem Hamburger Publikum gefiel von meinen drei Kompositionen, die zum Vortrage gelangten, besonders die Serenade für Streichmusik, welche sehr lebhaften Beifalls gewürdigt wurde. Das Klavierkonzert an und für sich gefiel sehr wenig, obgleich die Leistung Sapelnikows nach Verdienst geschätzt wurde und man den Pianisten immer wieder hervorjubelte; das Finale meiner dritten Suite war, wie es schien, garnicht nach dem Geschmack des Hamburger

Publikums. Die gar zu geräuschvoll und auf den Effekt berechnete Instrumentierung dieses Stückes verwirrte die an den symphonischen Stil der neuesten Zeit nicht gewöhnten Abonnenten der Philharmonie. Man erklärte mir später, dass das Publikum dieser Konzerte sehr konservativ sei und von lebenden Komponisten gerne eigentlich nur Brahms zuliesse.

Nach dem Konzerte fand bei Dr. Bernut grosser Empfang und Souper statt. Es wurde mir viel Schmeichelhaftes über die russische Musik im allgemeinen und über die meinige im besonderen gesagt. Ich antwortete in deutscher Sprache und man nahm meine Rede trotz ihrer syntaktischen Unbeholfenheit und vielen Fehler mit grosser Nachsicht auf. Nach Schluss der Gesellschaft schleppten einige meiner neuen Freunde mich und Sapelnikow in ein Bierlokal, wo wir bis gegen zwei Uhr plauderten; aber damit war der Abend noch nicht zu Ende, man beredete uns vielmehr, noch in eines der Wiener Cafés zu gehen, die in Hamburg die ganze Nacht geöffnet sind. Dort sassen wir wieder geraume Zeit und brachten dem Bacchus reichliche Trinkopfer dar. In Hamburg lebt man, wie mir scheint, garnicht so solide, ehrbar und regelmässig, wie in anderen deutschen Städten. Alle meine Hamburger Freunde, sogar die ernsthaftesten und in den verantwortlichsten Lebensstellungen befindlichen, lieben ein wenig zu bummeln, und ich glaube, niemals in meinem Leben habe ich so viel herumgeschwärmt, wie in dieser hübschen, amüsanten, freundlichen Stadt.

Am anderen Tage wurde mir zu Ehren im Ton-

künstlerverein eine Soirée veranstaltet. Es wurden ausschliesslich meine Kompositionen zum Vortrag gebracht; ein Fränlein Nathan sang einige meiner Lieder, Sapelnikow spielte in vortrefflicher Weise drei meiner Klavierkompositionen.

Ebenso wie ich in Leipzig in den Familien von Brodski und Siloti mich besonders wohl gefühlt hatte, bereitete mir auch in Hamburg der Vertreter der Firma Büttner, der in der musikalischen Welt Russlands bestens bekannte, freundliche Dr. Rater einen geradezu verwandtschaftlichen Empfang. Seine Familie lebte schon sehr lange in Hamburg, seitdem der Tod eines geliebten Sohnes in Petersburg und die Besorgnis um die übrigen Kinder Herrn Rater zwangen, sich zu einer Trennung von seiner Familie zu entschliessen, die er nun von Zeit zu Zeit besucht und in deren Mitte er im Sommer drei Monate verweilt. In Gesellschaft Herrn Raters, seiner Gattin und wohlerzogener Kinder, von denen leider nur der älteste Knabe einige Worte Russisch versteht, obwohl er in Russland geboren ist, verbrachte ich viele angenehme Stunden. Mir ist es um so angenehmer, an dieser Stelle meinen Dank auszusprechen, als ich eigentlich durch Herrn Raters Initiative nach Hamburg aufgefordert wurde und von dort aus die weiteren Einladungen in deutsche Städte, eine nach der anderen, an mich ergingen.

XI.

In Hamburg machte ich ebenso wie in Leipzig und Paris einige ebenso interessante, wie angenehme Bekanntschaften. Vor allen nenne ich den ersten Vorsitzenden der Philharmonischen Gesellschaft, den hochbejahrten Herrn Avé-Lallement. Der verehrungswürdige, mehr als achtzigjährige Greis erwies mir eine geradezu väterliche Teilnahme; ungeachtet seines hohen Alters und seiner weit entfernten Wohnung besuchte er die beiden Proben, das Konzert und die nachfolgende Gesellschaft bei Herrn Bernut. Sein Interesse für mich ging so weit, dass er meine Photographie zu besitzen wünschte, die bei der besten Hamburger Firma angefertigt werden sollte, und er selbst traf Anordnungen über den Zeitpunkt und das Format der photographischen Aufnahmen. Bei meinen Besuchen bei diesem liebenswürdigen, alten Herrn, der die Musik leidenschaftlich liebt und von dem alten Leuten sonst oft eigenen Widerwillen gegen alles, was die Neuzeit hervorgebracht hat, vollkommen frei ist, unterhielt ich mich sehr eingehend und interessant. Herr Avé-Lallement bekannte ganz offen, dass vieles in meinen Werken, die er in Hamburg gehört hatte, garnicht nach seinem Sinn wäre, dass er das wuchtige Getöse meiner Instrumentirung nicht vertragen könne und besonders die ausgiebige Verwendung der Schlaginstrumente ihm unsympathisch sei, dass aber trotz alledem in mir das Zeug zu einem echten deutschen Komponisten ersten Ranges läge. Und mit Thränen in den Augen ermahnte er mich, Russland zu verlassen und mich

für immer in Deutschland anzusiedeln, wo die Traditionen und die mich umgebenden Bedingungen einer alten, höchst entwickelten Kultur mich von einem Fehler befreien würden, der seiner Meinung nach sich leicht durch den Umstand erklärte, dass ich in einer Gegend die in der Zivilisation noch weit hinter Deutschland zurückstehe, geboren und erzogen worden war. Augenscheinlich besass der Greis ein grosses Vorurteil gegen Russland, und ich versuchte nach Möglichkeit, seine Antipathie gegen unser Vaterland, die er übrigens nicht geradezu aussprach, sondern die nur manchmal durch seine Reden hindurchschimmerte, etwas abzuschwächen. Trotz dieser Meinungsverschiedenheit trennten wir uns in grosser Freundschaft. Ebenso offen und teilnahmsvoll verhielt sich eine der Spitzen der Hamburger Musikkritik, Herr Professor Sittard, zu mir. Er besuchte sämtliche Proben, studierte genau die Partituren der vorgetragenen Stücke und schrieb eine lange, ausführliche Rezension, in welcher er freilich einen entschiedenen Tadel gegen die von mir eingeschlagene Richtung und gegen meinen symphonischen Stil aussprach, den er zu derb und zu wild fand und kurzweg als musikalischen Nihilismus bezeichnete. Denselben Tadel äusserte Herr Sittard auch mündlich mir gegenüber ganz offenherzig, aber zugleich sprach sich sowohl in seiner Renzension wie in seinen Worten soviel Interesse und Teilnahme für mein Schaffen aus, dass ich eine sehr angenehme Erinnerung an unsere kurze Bekanntschaft bewahre.

Noch einige andere, mehr oder minder mit der Musik in Beziehung stehende Persönlichkeiten haben

gleichfalls durch ihr freundliches Entgegenkommen in meinem Gedächtnisse einen ständigen Platz gewonnen. Es waren dies der durch seine interessanten musikalischen Forschungen auch bei uns in Russland nicht unbekannte Dr. Riemann und der greise Gurlitt, Verfasser zahlreicher, viel gespielter Phantasien, Transskriptionen und Arrangements für Klavier, der vielversprechende Geiger Willy Burmester, Kapellmeister Laube und eine Reihe anderer Geiger und Organisten. Aus den Gesprächen mit allen diesen Künstlern ersah ich, dass der Brahmskultus nirgends so verbreitet ist wie in Hamburg. Die für mich so quälende Frage, die sich mit dem Namen des Komponisten verknüpft, fand hier endlich ihre Lösung. Hier erst begriff ich endlich, wie das Schaffen eines Künstlers zuweilen nicht seinem absoluten Wesen nach beurteilt wird, sondern nach zufälligen Umständen. Ein russisches Sprüchwort drückt dies nicht übel aus: „Für den Angler ist auch der Krebs ein Fisch.“ Die Sache ist nämlich die, dass Wagner und seine Richtung durchaus nicht das ganze deutsche Publikum erobert hat, wie viele glauben. Es giebt eine Menge überzeugter und mächtiger Jünger der Wagnerschen Schule, die sich auf alle Art bemühen, ihren Meister in Deutschland einzubürgern, den Erfolg seiner Musik zu einem unbestrittenen zu machen, aber eine grosse Mehrheit des deutschen Publikums ist höchst konservativ und gern bereit, gegen jegliche musikalische Neuerung zu protestieren. Wenn diese Leute sich auch bis zu einem gewissen Grade mit dem Siegeszug Wagners in der Opernwelt ausgesöhnt haben, so

halten sie dafür im Konzertsaal um so fester an den klassischen Traditionen. Die Schule Franz Liszts begegnet in ihrem Streben, das Podium der Konzertsäle zu erobern, fast unüberwindlichen Hindernissen und ihre Erfolge sind noch sehr problematischer Natur. Der musikalische, noch nicht vom Wagnerkultus angesteckte Deutsche besitzt ein gewisses Schamgefühl, eine gewisse Keuschheit des Gehörapparates, die ihn zwingt, sich voller Widerwillen von allem, was auf den Effekt hinaus zielt, von allem Pikanten und Brillanten, kurz von allem abzuwenden, worin die neue symphonische Musik aller europäischen Schulen ihre Stärke sucht. Das Bedürfnis der Musiker und Musikfreunde, die sich der symphonischen Manier der Klassiker zuneigen und getreu den Traditionen der grossen Meister geniessen und schaffen, ist so stark, dass in Ermangelung eines neues Genius, der fähig wäre, die deutsche Musik auf dem von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schumann vorgezeichneten Wege zu neuen Grossthaten zu führen, ein grosser Teil der Deutschen seine Hoffnungen auf Brahms konzentriert hat, der, wenn er auch niemals ein Beethoven sein wird, doch von dem edlen Eifer beseelt ist, in den Fussstapfen dieses Grossen zu wandeln.

XII.

Die Berliner Philharmonische Gesellschaft, oder besser gesagt, die Gesellschaft der Musikfreunde, welche

den Musiksaal in dem den Namen „Philharmonie“ tragenden Gebäude gemietet hat, lud mich zu einem Konzert ein, welches ausschliesslich aus meinen Kompositionen bestand. Wie ich schon früher erwähnte, war die Zusammenstellung des Programms mit nicht geringen Schwierigkeiten verknüpft, da der Vorstand der Gesellschaft und ich verschiedener Ansicht waren über dasjenige, wodurch ich mich bei dem Berliner Publikum am besten einführen könnte. Ich hielt und halte noch immer meine Ouverture „anno 1812“ für ein ganz mittelmässiges Produkt, welches nur eine lokale, patriotische Bedeutung hat und nur für Konzerte in Russland tauglich ist. Aber der Vorstand wollte gerade diese Ouverture auf dem Programm haben, weil dieselbe schon mehrfach mit Erfolg in Berlin gespielt worden sei. Ich meinerseits hatte auf die Phantasie „Franzeska da Rimini“ als auf eine Hauptnummer gerechnet, und der Vorsitzende der Philharmonischen Gesellschaft, Herr Schneider, ein sehr gefälliger, freundlicher Herr, willfahrte schliesslich doch meinem Wunsch, wenn auch sehr ungern. Es schien ihm nämlich gefährlich, bei meinem ersten Auftreten in Berlin ein so kompliziertes Stück zu spielen, dessen Aufnahme beim Publikum noch sehr zweifelhaft war. Wir beschlossen, Hans von Bülow um seinen Rat zu fragen, da dieser meine Musik ebensogut wie den Geschmack des Berliner Publikums kannte. Zu meinem grössten Erstaunen stellte er sich entschieden auf die Seite des Herrn Schneider und ich gab nach.

Das vortreffliche Philharmonische Orchester in Berlin besitzt eine besondere Eigenschaft, für die ich

keinen passenderen Ausdruck finden kann als Elastizität. Es besitzt die Fähigkeit, sich den Dimensionen eines Berlioz und Liszt anzupassen und die bunten Arabesken des ersteren, wie den Batteriedonner des letzteren vollendet wiederzugeben und andererseits sich auf die sanften Ansprüche eines Haydn zu reduzieren. In dieser Hinsicht erinnert das Berliner Orchester sehr an unsere Petersburger und Moskauer. Das kommt wahrscheinlich daher, weil in Berlin wie bei uns ein entschiedener Eklekticismus in der Zusammenstellung der Konzertprogramme herrscht. In Berlin, wie in Petersburg und Moskau findet man in einem und demselben Konzerte Haydn und Glasunow, Beethoven und Bizet, Glinka und Brahms vertreten, wobei alles mit gleicher Liebe, gleichem Eifer und gleicher Meisterschaft ausgeführt wird. Die Mitglieder des Philharmonischen Orchesters sind in den Theatern nicht beschäftigt, infolgedessen nicht abgehetzt und abgemattet, und da sie eine eigene Korporation bilden, so spielen sie zu ihrem eigenen Nutzen und nicht im Solde eines Unternehmers, der den Löwenanteil in die Tasche steckt. Das Zusammentreffen dieser günstigen Ausnahmebedingungen kommt natürlich der Harmonie der künstlerischen Darbietungen zu statten. Ich wurde gleich bei der ersten Probe, die ich abhielt, durch die freundliche Aufmerksamkeit und den Eifer der Orchestermitglieder ermutigt, so dass von Anfang an alles gut von statten ging. Den Proben wohnten mehrere in der musikalischen Welt hervorragende Persönlichkeiten bei, unter anderen Grieg, der eigens zu meinem Konzert aus Leipzig herübergekommen war, ferner Moritz

Moszkowski, Professor Ehrlich und Hans von Bülow, der trotz äusserster Abspannung keine Probe versäumte und sich sehr teilnahmsvoll mir gegenüber erwies. Siloti spielte mein Konzert vorzüglich und mit glänzendem Erfolge. Der junge Sapelnikow hatte die Begleitung der Sängerin, Fräulein Friede übernommen, welche mehrere meiner Lieder vortrug. Von den symphonischen Werken gefielen am meisten die Introduktion und Fuge aus der ersten Suite und die Ouverture zu 1812.

Der Leser wird vielleicht bemerkt haben, dass ich von meinem Berliner Aufenthalt bei weitem nicht so gern und ausführlich berichte, wie man es wohl erwarten könnte in Anbetracht der grossen Bedeutung Berlins in der musikalischen Welt, aber dafür ist ein schwer wiegender Grund vorhanden, den ich gleich angeben werde. Es ist mir nämlich eben so schwer und schmerzlich, in Berlin zu verweilen, wie über Berlin zu schreiben. In meinem Herzen leben die Erinnerungen an einen unersetzlichen Verlust, den ich dort in der Person des verstorbenen J. Kotek erlitten; meines Schülers und intimsten Freundes, der die letzten acht Jahre seines Lebens in Berlin verbrachte und sich dort eine glänzende Stellung erworben hatte. Ich begegnete täglich Leuten, die nahe Bekannte des Verstorbenen gewesen waren; jeden Augenblick stiess ich auf Personen oder Gegenstände, die mich lebhaft an den dahingeschiedenen Freund erinnerten und die kaum vernarbte Wunde wieder aufrissen. Man nennt die Zeit das einzige Heilmittel für solche Wunden, aber es bedarf sehr, sehr langer Zeit, um über den Tod

eines so jungen, talentvollen und kraftbegabten Mannes hinwegzukommen . . . .

Von Berliner Persönlichkeiten, die mir besonders dienstbereit und wohlwollend entgegenkamen, will ich den bekannten Konzertagenten Wolff nennen, den ausgezeichneten Geiger Emile Sauret, den mir als Musiker und Mensch gleich sympathischen Moritz Moszkowski, den als Mensch und Verleger mir gleich werten Hugo Bock und endlich die beim Moskauer Publikum in so guter Erinnerung stehende Madame Artôt. Diese geniale Sängerin hat sich seit einiger Zeit in Berlin niedergelassen, wo sie sich sowohl beim Hof, wie in weiteren Kreisen des Publikums grosser Beliebtheit erfreut und erfolgreichen Unterricht erteilt. Ich verbrachte bei Madame Artôt zusammen mit Freund Grieg einen Abend, der zu den angenehmsten Erinnerungen meines Berliner Aufenthalts zählt. Die Persönlichkeit und die Kunst dieser Sängerin sind noch ebenso bezaubernd wie einst.

KRITIKEN UND FEUILLETONS.

(1868—1876.)

Mozarts Don Juan (1871).

Jedes Erzeugnis der Kunst, so sehr es auch das allgemein künstlerische Niveau jener Zeit überragt, in welcher sein Schöpfer lebt, muss unvermeidlich den Stempel seiner Zeit tragen. Wie bedeutend und eigenartig die Begabung eines Künstlers auch sein mag, so kann er sich doch nicht von jenen charakteristischen, rein äusserlichen Eigentümlichkeiten der Form losmachen, welche sich in der Folgezeit durch Missbrauch von seiten geringerer Talente in blosse Routine verwandelt und endlich eine rein antiquarische Bedeutung gewinnt. Aus diesem Grunde ist es nicht verwunderlich, dass auch die in der höchsten künstlerischen Sphäre sich haltenden Schöpfungen des Genius in gewisser Hinsicht veralten. In den Werken eines Raphael, eines Shakespeare und Mozart finden sich, trotz aller Grösse der Konzeption, solche rein äusserlichen Züge, welche allen Erzeugnissen ihrer Zeit anhaften und die den Anforderungen des modernen Geschmacks nicht entsprechen; aber damit wird noch keineswegs erwiesen, dass der Zahn der Zeit auch das

innerste Wesen solcher künstlerischen Erzeugnisse berührt hat, und deshalb ist z. B. Mozarts Don Juan trotz seiner achtzig Jahre, dank der unverwelklichen und unversiegbaren Kraft des Mozartschen Genius, nur in rein technischer Hinsicht gealtert; wir hören diese Oper mit demselben Entzücken, das sie einst in den Herzen unserer Urgrossväter hervorgerufen hat. Mozarts Instrumentierung ist im Vergleich zu derjenigen von Berlioz z. B. natürlich recht dünn, seine Arien sind etwas gedehnt und geben bisweilen den Virtuosenlaunen der damaligen Sänger und Sängerinnen allzu sehr nach, sein ganzer Stil erinnert an das gezierte und gespreizte Wesen der höfischen Sphäre seiner Zeit, aber dabei enthalten seine Opern, besonders der Don Juan, eine solche Fülle fesselnder, dramatischer Momente, sind seine Melodien so anmutig und seine Harmonien so reich und interessant, dass keine Generation ohne grössten Nachteil eine derartige Schöpfung auf dem Repertoire wird missen können. Als Entschädigung für die nicht eben tiefen, langen Konzert-Arien seiner Opern bietet er in den Ensemblesätzen, in den Szenen voll dramatischer Bewegtheit eine lange Reihe unnachahmlicher Muster. Wie ergreifend sind z. B. die Szenen, in denen Donna Anna erscheint. Ihr herzzerreissendes Weinen und ihr Gram an der Leiche des gemordeten Vaters, ihr Entsetzen und ihr Rachedurst in der Szene, wo sie mit dem Urheber ihres Unglücks zusammentrifft, das alles ist von Mozart mit so ergreifender Wahrheit wiedergegeben, dass solche Szenen hinsichtlich der Tiefe des hervorgebrachten Eindrucks nur den besten Szenen der

Shakespeareschen Tragödien zur Seite gestellt werden können. Zu den besten Sätzen der Oper gehört ferner das Finale des ersten Aktes, das Sextett im zweiten Akt (bemerkenswert durch den komischen Kontrast zwischen dem verkleideten Leporello und den übrigen Personen, die ihn für Don Juan halten); endlich Don Juans letzter Auftritt vor der Statue des Komthurs. Zu welch einfachen, scheinbar schwachen Mitteln greift Mozart in dieser Szene, um das Entsetzen des unbussfertigen Wüstlings angesichts der schreckensvollen Erscheinung auszudrücken, und wie mächtig wirkt doch diese Szene auf die Zuhörer. Ein zeitgenössischer Komponist würde ein donnerartiges Getöse von Posaunen und Trompeten, Becken und Pauken auf das Publikum niederrauschen lassen, während Mozart einen unendlich grösseren Effekt durch die einfachen Mittel seines Genius erreicht.

Beethovens Eroica.

In dieser dritten seiner grossen Symphonien enthüllte Beethoven zuerst die unermessliche, wunderbare Kraft seines Schöpfergeistes, während er in seinen beiden ersten Symphonien noch nicht mehr als ein guter Nachfolger seiner Vorgänger Haydn und Mozart gewesen war. Im ersten Satze der Eroica erregte Beethoven das Erstaunen seiner Zeitgenossen durch die Neuheit der Form und die lakonische Kraft der musikalischen Grundidee, auf welcher er mittelst gross-

artiger polyphonischer Kunst und bislang ungekannter Vollkommenheit der orchestralen Technik sein Kolossalwerk aufbaut. In der That dient als Grundthema des ersten Allegros nur eine kurze, aus vier Takten bestehende Fanfare, die in kaleidoskopischer, immer neuer Veränderung stets wiederkehrend diesen Haupt teil der Symphonie bildet. Hierauf folgt das Andante von düsterem, trauermarschartigem Charakter, aus dem wir die Wehklage über den Untergang jenes Helden heraushören, den Beethoven in der Widmung seiner Symphonie erwähnt. „Sinfonia compasta per festiggiare la memoria d'un grand uomo."

Das feurige Scherzo voll phantastischer Episoden hat man auf sehr verschiedene Weise zu erklären versucht und ist in dem unschuldigen, aber unverständigen Bestreben, die unergründlichen Entwürfe Beethovenscher Phantasie in reale Bilder zu kleiden, so weit gegangen, z. B. zu erklären, Bsethoven hätte in dem erwähnten Scherzo einen Angriff der Kavallerie auf feindliche Infanterie musikalisch ausdrücken wollen. Wie dem auch sei, jedenfalls bringt dieses Scherzo mit dem unerwarteten Einfall des Streichorchesters und den jauchzenden Fanfaren in der Mitte einen gewaltigen Eindruck hervor.

Die Symphonie schliesst mit einem glänzenden, von Siegesjubel erfüllte Finale.

Beethovens Fidelio.

Beethoven hat bekanntlich nur eine Oper geschrieben, der ein ziemlich dünner, bürgerlich sentimentaler Stoff zu Grunde liegt. Die Musik ist hübsch, kann aber mit seinen Symphonien nicht verglichen werden und steht weit hinter den Opern Mozarts zurück. Wie konnte auch die mächtige Phantasie eines Beethoven sich an den sentimentalen Ergüssen Leonorens, dem halbkomischen Benehmen des Gefängniswärters Rocco, dem Bösewichte von Gouverneur begeistern? Mit Ausnahme der Einleitung zum dritten Akt und der darauf folgenden Arie des gequälten Florestan, sowie dem Duett Fidelios und Roccos, die das Grab schaufeln, erreicht Beethovens Musik nirgends den hohen Flug, den man in seinen Symphonien oder Quartetten bewundert. Dafür ist er aber in den Ouvertüren zu Fidelio derselbe musikalische Stern erster Grösse, als welchen ihn die ganze Welt nach seiner Kammermusik und seinen symphonischen Werken anerkennt.

Beethoven hat vier Ouverturen zu Fidelio geschrieben: eine in E-dur, die gewöhnlich als Ouverture zur Oper gespielt wird, und drei in C-dur, von denen die dritte die bedeutendste ist. Ich vermute, dass in Beethovens Erinnerung, als er diese Ouverture komponierte, das Bild Leonorens und Florestans verblasst war, denn nach dem grandiosen Stil der Grundmotive, dem tragischen Pathos der Stimmung und der Grösse der Form hat dieses wuchtige, symphonische Erzeugnis nichts gemein mit der rührenden,

aber alltäglich bürgerlichen Geschichte einer treuen Gattin. Auch die Introduktion der Ouverture mit ihrem düsteren, geheimnisvollen Charakter, das leidenschaftliche, stürmische Allegro, die traurige Klage, die von den Blasinstrumenten durchgeführt wird, das glänzende, feurige stretto, das den Schluss der Ouvertüre bildet, passen nicht recht zu den Gestalten der Oper. Die Vollendung dieser Ouverture ist so gross, dass auch der unvorbereitete Zuhörer als einen vielleicht halb unbewussten, künstlerischen Genuss empfindet, was die ausführenden Künstler, hingerissen von der Schönheit der Musik, mit besonderem Eifer spielen.

Schumann als Symphoniker (1872).

Schumanns Symphonie No. 3, Es-dur gehört zur dritten Periode der Kompositionsthätigkeit dieses nach Beethoven bemerkenswertesten Symphonisten der deutschen Schule.

Die deutsche Kritik nennt diese Periode der Schumannschen Thätigkeit — eine Zeit des Verfalls seiner Schöpfungskraft, welcher durch den unruhigen Zustand seiner Seele erklärlich ist, der bekanntlich mit völliger Geistesumnachtung endete und ihn zuerst ins Irrenhaus und dann ins Grab brachte. Auch in dieser Periode seiner schöpferischen Thätigkeit, sagen die deutschen Kritiker, hat Schumann einige ausgezeichnete Werke geschaffen, zu denen die Musik zu Byrons

„Manfred“ gehört, ein mächtiges, tief durchdachtes Erzeugnis, dessen Ouverture zu den grossartigsten Schöpfungen nach Beethovens zählt.

Im ganzen indessen unterliegt die Abnahme seines Talents in diesem Zeitabschnitt keinem Zweifel. Schumanns Grösse liegt einerseits im Reichtum seiner Empfindungsfähigkeit, andererseits in der Tiefe der von ihm ausgedrückten Seelenstimmungen und in der von ihm offenbarten, scharf ausgeprägten Individualität. Was den äusseren Ausdruck dieser Stimmungen anbetrifft, so liess derselbe immer viel zu wünschen übrig. Vielleicht ist es Schumann nur in seinen besten Momenten gelungen, plastische Klarheit zu erreichen. Der Rückschritt Schumanns in seiner letzten künstlerischen Thätigkeit äussert sich darin, dass bei der unbestreitbaren und ungeschwächten Kraft und Macht des Inhalts, die äusserlichen Formmängel bemerkbarer wurden.

In der That fallen die besten Schöpfungen Schumanns, die am meisten pathetischen Ergüsse seines mächtigen Schöpfergenies, bedeutend ab durch jene unbegreifliche Nichübereinstimmung des ausgezeichneten Inhalts mit der Plumpheit der orchestralen und vokalen Technik, welche besonders in den Werken der letzten Periode bemerkbar ist, zu denen die oben genannte 3. Symphonie gehört. Schon von den Vorboten seiner Geisteskrankheit betroffen, scheint der grosse Künstler jene Momente ruhig objektiver Beziehung zu seinen Werken nicht finden zu können, welche ihm die Möglichkeit geben würden, die nötige Aufmerksamkeit auf die formellen Bedingungen ästhe-

tischer Schönheit zu wenden, ohne deren Beobachtung kein Kunsterzeugnis die volle Vollendung erreichen kann. Die quälende Fülle von Stimmungen verlangt einen Ausweg und der Künstler, der noch nicht völlig mit den unvermeidlichen technischen Formalitäten eines Werkes fertig geworden ist, eilt, schon ein neues zu beginnen, ohne dem ersten Drange seiner Begeisterung Zeit gelassen zu haben, sich zu äussern. In den letzten Jahren seines Lebens arbeitete Schumann unermüdlich, als ob er fürchtete, dass die herannahende Katastrophe das Halbgesagte, was er so gern noch in Tönen ausdrücken wollte, unterbrechen würde! . . . .

Besonders die Instrumentierung gelang Schumann nicht. Er verstand nicht, aus dem Orchester jene kontrastierenden Effekte von Licht und Schatten, jene Reihenfolge abgesonderter Gruppen herauszulocken, in deren durchdachter Vermischung die Kunst der Instrumentierung besteht. Die Koloritlosigkeit und massive Dichtheit seiner Instrumentierung schwächt nicht nur in vielen Fällen den Eindruck grosser Schönheiten in seinen symphonischen Werken ab, sondern raubt zuweilen, besonders den wenig entwickelten und nicht durch vorhergehendes Studium vorbeireiteten Zuhörern jede Möglichkeit, diese Schönheiten zu würdigen. Ich weise z. B. auf den ersten Teil der oben genannten Symphonie hin, in welcher das Pathos der Begeisterung, die unerreichbare Schönheit der melodischen und harmonischen Seite der Komposition vom Publikum immer unverstanden bleiben, in Folge der farblosen, massiven Dichtheit der Orchestrierung, welche in auf-

dringlicher Weise die Gehörnerven des Zuhörers reizt. Der zweite Teil der Symphonie, in Menuettrhythmus, mit der einfachen, leicht verständlichen Melodie, in klarer Form, hat mehr als alle übrigen Teile die Eigenschaft, dem Publikum zu gefallen. So war es auch bei der Ausführung der Symphonie im letzten Konzert; wenigstens war dieser Satz nicht von jener Grabesstille begleitet, die der Ausführung der übrigen folgte.

Das Andante der Symphonie, von rein-deutschem etwas sentimentalem Charakter, ragt nicht besonders unter den Schumann-Werken dieser Art hervor und hält jedenfalls nicht den Vergleich aus mit dem herrlichen, bezaubernden Andante der zweiten Symphonie desselben Komponisten.

Darauf folgt ein aus dem Rahmen der gewöhnlichen symphonischen Form heraustretender, vierter, episodischer Teil, in welchem Schumann, der Ueberlieferung nach, den erhabenen Eindruck ausdrücken wollte, den der Anblick des Kölner Doms auf ihn hervorgebracht hatte. Nichts Mächtigeres, Tieferes ist aus der künstlerischen Schöpfungskraft eines Menschen hervorgegangen. Obgleich bis zur Vollendung des Kölner Domes ganze Jahrhunderte vorübergegangen und eine Menge Generationen ein Teilchen ihrer Arbeit zur Verkörperung dieser grandiosen architektonischen Konzeption beigetragen haben, so wird doch eine Seite des grossen Musikers, der entflammt war durch die majestätischen Schönheiten der Kathedrale, für die zukünftigen Geschlechter eben solch ein leuchtendes Denkmal der Grösse des menschlichen Geistes bilden,

wie der Dom selbst. Das kurze, schöne Thema dieses Teiles der Symphonie, welches gleichsam als musikalische Reproduktion der gothischen Linien dienen soll, durchdringt das ganze Stück, bald in Form des Grundmotivs, bald als kleinstes Detail, welches dem Werk jene unendliche Mannigfaltigkeit in der Einheit verleiht, welche den eigentümlichen Zug der gothischen Architektur bildet. Der Zauber dieser ausgezeichneten Musik wird noch verstärkt durch den charakteristischen Reiz der Es-moll-Tonart, die der düster-erhabenen von Schumann ausgedrückten Stimmung entspricht, und die massive Instrumentation, die dieses Mal ganz passend angewandt ist. Hier zeigt sich mehr als irgendwo anders, die frappierende Verwandtschaft, die man zwischen den beiden Künsten beobachten kann — Musik und Architektur trotz der Verschiedenheit des ästhetischen Materials und der Formen, in welchen diese und jene erscheinen. In der That, ist die herrliche Verbindung der Linien, die Schönheit der Zeichnung ohne alle Beziehung zur realen Reproduktion der Erscheinungen in der Natur; die Einheit des Grundmotivs, welche sich im ganzen und in den Details offenbart, das Gleichgewicht in den episodischen Teilen, — ist das alles nicht gleich eigen den beiden Künsten, die so entgegengesetzt in den materiellen Mitteln zur Darstellung des Schönen und so einig und verwandt sind im Bereich der ästhetischen Schöpfung? Das Publikum nahm diesen Teil der Symphonie, wie man es auch erwarten musste, kalt auf — und man darf deshalb mit ihm nicht hadern. Solch tiefsinnige Produkte musikalischen Schöpfungs-

geistes ist auch der Musiker von Beruf zum ersten Mal nicht zu bewältigen im Stande. Das Finale der Symphonie ist der misslungenste Teil derselben. Dem Anschein nach wollte Schumann einen Kontrast erzielen, dadurch, dass nach dem düstern vierten Teil ein Stück von festlich jubelndem Charakter folgte. Aber diese Art Musik war nicht Sache Schumanns, des berufensten Sängers menschlichen Leids. Nur am Ende des Finale kommt ein prächtiger, harmonischer Gang auf einer im Bass ausgehaltenen Note, worin Schumann ein unnachahmlich grosser Meister war. Die ganze übrige Musik des Finale, mit ihrem erzwungen heiteren Rhythmus und der schwerfälligen Scherzhaftigkeit bietet nichts besonders Interessantes.

Die Symphonie wurde befriedigend ausgeführt, aber nicht glänzend; es ist aber auch schwer, ein vollendetes Ensemble zu erzielen beim Einstudieren solch einer bunten, schwierigen Partitur, die ohne Rücksicht auf die „Dankbarkeit“ der Ausführung geschrieben worden ist. Die Musiker fürchten die Schwierigkeiten nicht, wenn dieselben „dankbar“ sind, d. h. wenn sie an der passenden Stelle und dem Charakter des Instrumentes angepasst sind. Jndessen diese Fähigkeit ging Schumann eben ab; viel Arbeit giebt er Allen auf, aber als Resultat kommt doch etwas Schwerfälliges, Massives, Trübes heraus.

Mendelssohn, Schumann und Brahms.

Mendelssohns E-moll-Quartett zeichnet sich wie alle Erzeugnisse dieses Komponisten durch ungewöhnliche Anmut der Form und vorzügliche Instrumentierung aus; aber das sind nur äussere, technische Vorzüge, die Mendelssohn im höchsten Grade beherrscht, vielleicht mehr als irgend ein anderer deutscher Komponist. In der That ist die Abrundung der Form und die fliessende Folge der Takte bei Mendelssohn bis zu einer so idealen Reinheit durchgeführt, dass dies sonderbarer Weise süsslich fade, ja geleckt erscheint, wenn man sich so ausdrücken darf. Auch im Leben begegnen uns Menschen, die gebildet, klug und angenehm im Umgange, mit lieblich fliessender Rede begabt, niemals die Grenzen des feinsten Anstandes überschreiten; immer ruhig, reinlich gekleidet, sorgfältig frisiert und parfümiert sind. Solche Leute bezaubern uns das erste Mal, aber versucht man es, täglich und stündlich mit ihnen zusammen zu kommen, so fühlt man sich von dieser unverändert schönen Eleganz gelangweilt. Als solch eine Art musikalischer Persönlichkeit erscheint unter den Komponisten Mendelssohn. Indem er anfangs die ganze musikalische Welt mit seinen unstreitig liebenswerten Eigenschaften bezauberte, besonders durch seine schöne Abrundung der Form, die ihm von Anfang an zu Gebote stand, (mit zwanzig Jahren schrieb er bekanntlich sein bestes Werk, den Sommernachtstraum) wurde er das Haupt einer ganzen Schule von Nachahmern, welche sich nicht nur alle seine Eigentümlichkeiten, sondern auch

die süssliche Melodik anzueignen suchten. Ungefähr zwanzig Jahre lang war Mendelssohn der Abgott des musikalischen Publikums beider Hemisphären und die grösste Autorität auf dem Gebiete seiner Kunst, sodass sich ihm z. B. ein an Tiefe und Macht des Talentes weit überlegener Zeitgenosse, Robert Schumann, unbedingt unterwarf. Aber da dieser ganze Mendelssohnkultus im Grunde nichts als Modesache war, und Moden bekanntlich leicht vergehen, so begannen Mendelssohns Ruhm und Autorität eben so schnell zu sinken, wie sie sich erhoben hatten, und wie jede starke Bewegung rief auch dieser Kultus Mendelssohns eine heftige Reaktion hervor, und jetzt ist man in Deutschland und auch in russischen Musikkreisen ins entgegengesetzte Extrem verfallen, indem man Mendelssohn die Schöpfergabe beinahe gänzlich abspricht. Jedoch die ruhig prüfende, unbestechliche Kritik wird ihm seiner Zeit die gebührende Gerechtigkeit widerfahren lassen; Mendelssohn wird immer ein Muster der Stilreinheit bleiben und als scharf gezeichnete musikalische Individualität anerkannt werden, die zwar vor dem Strahlenglanz eines Genies wie Beethoven, erblasst, aber sich aus der ungeheuren Schar der handwerksmässigen Musiker deutscher Schule turmhoch heraushebt. In dem oben erwähnten Quartett Mendelssohns ist der zweite Teil des Allegretto besonders reizvoll instrumentiert und durch eine originelle, rhythmische Form ausgezeichnet; das Finale interessiert durch die vorzügliche polyphone Technik. Bemerkenswert ist, dass mitten durch das Thema des Schlusssatzes sich zweimal ganz unerwartet die schöne

Melodie in moll aus dem ersten Allegro mischt, eine im höchsten Grade gelungene und wirkungsvolle Abweichung von der allgemein angenommenen Form. In derselben Quartett-Matinée wurde ein Sextett von Brahms gespielt. In seiner Jugend zog dieser Komponist die Blicke ganz Deutschlands auf sich. Man erwartete von ihm, dass er seine Kunst in neue, unbekannte Bahnen lenken würde und fähig wäre, nicht nur seine grossen Vorganger zu erreichen, sondern dieselben durch seine Schöpfergabe wohl gar zu verdunkeln. Dies Aufsehen in der musikalischen Welt beim Erscheinen der ersten Kompositionen von Brahms zu Beginn der fünfziger Jahre wurde durch keinen geringeren als Robert Schumann hervorgerufen. Es ist bekannt, dass grosse Künstler selten die Gabe eines unfehlbaren, kritischen Instinkts besitzen und sich durch die grösste, oft unbegreifliche Nachsicht gegen ihre Kunstgenossen auszeichnen. Als treffendes Beispiel solcher kritischer Gutherzigkeit kann Schumann dienen, der sich während seines ganzen Lebens vor Mendelssohn, Chopin und Berlioz, ja sogar vor solchen Nullen im Bereich der Töne, wie Hesselt und Hiller qewundernd beugte. Er geriet in aufrichtiges Entzücken, sobald er irgend ein fremdes Talent zu entdecken glaubte, und kannte nur seinen eigenen Wert nicht. Auch gegen Ende seines Lebens begann Schumann in der damals von ihm herausgegebenen Leipziger Musikzeitung die nahe Ankunft eines musikalischen Messias zu verkündigen, welcher die ganze Musikwelt mit den Strahlen seines Genius erleuchten und Beethovens verwaiste Stelle einnehmen sollte.

Als die ersten Sonaten von Brahms erschienen waren, benachrichtigte Schumann seine Leser mit der lakonischen Phrase: „Er ist erschienen!“ von der Ankunft des prophezeiten Genies, und proklamierte auf diese Weise den jugendlichen Brahms als Thronerben. Die Zeit hat indessen gelehrt, dass dieses unvorsichtige Vorgehen Schumanns ein Fehler dieses edlen und hochherzigen Künstlers war, der sich eben nur zu leicht von seiner Begeisterung hinreissen liess. Brahms hat die Hoffnungen, die Schumann und nach diesem das ganze musikalische Deutschland auf ihn setzte, nicht gerechtfertigt. Brahms ist einer jener Komponisten geblieben, an denen die deutsche Schule so reich ist. Er schreibt fliessend, gewandt, rein, aber ohne eine Spur selbständiger Eigenart, indem er sich in endlose Variationen klassischer Themata verliert.

Auber.

Einen erfrischenden Eindruck bringen die Opern „Finella“ und „Fra Diavolo“ von Auber auf mich hervor, der, wenn auch kein Komponist ersten Ranges, doch viele Vorzüge besitzt. Wie alle guten Komponisten der französischen Schule zeichnet sich Auber durch Eleganz und Sauberkeit der Harmonieführung, durch Reichtum an anmutigen und wirkungsvollen Melodien und gefällige Instrumentierung aus. Leidenschaft, Schwung und hohe Begeisterung darf man von

ihm allerdings nicht erwarten. In seinen Werken erscheint er als der gewandte, fröhliche, weltmännische Franzose, der er auch im Leben war. Es genügt, auf einen bemerkenswerten Zug im Leben dieses Komponisten hinzuweisen, um seine künstlerische Persönlichkeit zu charakterisieren. Nachdem er bis ins hohe Alter hinein in Paris gelebt hatte, inmitten alles Luxus und aller Genüsse dieser „Hauptstadt der Welt", wie die Franzosen sie gerne nennen, hat er niemals das Bedürfnis empfunden, sich durch neue Eindrücke anderer Art zu erfrischen. Während doch jeder Pariser, dem es seine Mittel irgend erlauben, dann und wann aus dem schwülen Getriebe der Stadt hinauseilt, gestand Auber offen ein, dass er für Naturschönheiten keinen Sinn habe und sich ausserhalb Paris und des vertrauten weltstädtischen Milieus unglücklich fühle. So machte der greise Maëstro tagsüber den Schülerinnen des unter seiner Leitung stehenden Konservatoriums den Hof, strich abends hinter den Koulissen und in den Damentoiletten der Theater herum und arbeitete nachts handwerksmässig an seinen Opern, deren er im Laufe seines langen Lebens eine Menge komponiert hat. Er hatte etwas Besonderes an sich, was an die Stutzer und Modedamen des vorigen Jahrhunderts erinnerte. Eine gewisse aristokratische Kälte und Skepsis behütete Auber vor romantischen Ausschweifungen und schwärmerischen Sentimentalitäten, denen andere Künstler, Berlioz z. B., so rückhaltslos sich hingaben. Deshalb treten Aubers sympathische Eigenschaften nirgends so stark hervor, wie in seinen komischen Opern, besonders wenn der Stoff derselben dem Leben

der grossen Welt entlehnt ist. In der Oper „Finella“ giebt es viele Glanzstellen, aber es fehlt jenem Werke an Tiefe, die zur Vollendung einer tüchtigen Oper erforderlich ist. Man sieht, dass Auber sich anstrengen muss, um von der Opéra comique zur Grand opéra überzugehen, dagegen fühlt er sich in Werken wie der „schwarze Domino“ und „Fra Diavolo“ in seinem Element, und seine liebenswürdigen Eigenschaften entfalten sich hier in ihrer ganzen Anmut. Inmitten der schwulstigen Erzeugnisse, aus denen sich der Spielplan der italienischen Oper zusammensetzt, bildet solch ein Werk wie Fra Diavolo jesenfalls eine erquickende Abwechslung.

Verdi.

So geht es in unserer vergänglichen Welt! Sobald der Mensch nach vieljähriger Arbeit, nach langen, bitteren Erfahrungen und Enttäuschungen viele Hindernisse überwunden und endlich den richtigen Weg eingeschlagen hat — siehe, da fängt auch schon seine Kraft zu erlahmen an. Diese Gedanken kamen mir in den Sinn während der Aufführung von Verdis „La Traviata.“ Dieser Sohn des sonnigen Südens hat viel an seiner Kunst gesündigt, indem er die ganze Welt mit seinen abgeschmackten Leierkastenmelodien überflutete, aber vieles muss ihm verziehen werden um des unzweifelhaften Talentes, der Innigkeit des Gefühls willen, die jeder der Verdischen Kompositionen

eigen ist. Auf der Neige seiner Künstlerlaufbahn, als der Quell der Begeisterung schon zu versiegen begann, bedachte sich Verdi endlich und schlug plötzlich einen neuen Weg seiner Komposition ein, einen Weg, der ihn weit von der allgemeinen Heerstrasse der italienischen Musik ablenkte, und was meinen Sie wohl, wohin führte? — zu Richard Wagner. Diese Wendung, deren Vorbote der 1867 in Paris aufgeführte „Don Carlos“ war, kam in der Oper „Aïda“, welche auf Bestellung des ägyptischen Khedive für das Theater in Kairo geschrieben wurde, voll zum Ausdruck. Als ich unlängst mit begreiflichem Vorurteil in den prachtvoll gedruckten Klavierauszug der Aïda hineinschaute, war ich angenehm überrascht, schon bei den ersten Takten der Introduktion, die unter starkem Einfluss der Wagnerschen Muse geschrieben ist, eine ungewöhnliche Anmut der harmonischen Verbindungen und an Künstelei grenzende Originalität der Melodie zu finden. Mit grösster Aufmerksamkeit sah ich nun die ganze Partitur durch und dachte mit Kummer darüber nach, welch einen schädlichen Einfluss das in ästhetischer Beziehung so anspruchslose italienische Publikum, für das Verdi seine Opern in erster Linie komponierte, auf den Maëstro ausgeübt hatte. Was wäre aus Verdi geworden, wenn er in seinen jungen Jahren, wo die schöpferische Quelle noch reich in ihm sprudelte, zu der Reife gediehen wäre, die er jetzt bekundete? Wie viele wonnige Minuten hätte er der Menschheit verschaffen können! Aber ach, in „Aida“ spürte ich neben dem grossartigen Fortschritt in der Technik und dem Einfluss Wagners doch auch eine

bedenkliche Abnahme der melodischen Erfindungsgabe. . . . . .

Ich kehre zu „La Traviata“ zurück. Die Patti sang. In Moskau und wie es scheint, auch in Petersburg ist es Mode geworden, über diese Sängerin ein etwas herablassendes Urteil zu fällen. Sobald jemand den Ruf gewisser Sachkenntnis geniesst, hält er es für seine Pflicht, zu erklären, die Patti liesse kalt und sänge ohne Ausdruck, wie ein Vogel, oder sogar noch strenger, wie eine Fleisch gewordene Klarinette; auch giebt es wunderliche Käuze, die die Patti ohne jedes Bedenken als einen Holzklotz bezeichnen. Ich versichere, dass dies alles der barste Unsinn ist und boshafte Verleumdung. In Wahrheit kann man sich nichts Vollkommeneres vorstellen als den Gesang der Patti. Gewiss, diesem kindlich graziösen Persönchen mit der katzenartigen Gewandtheit und schelmischen Koketterie liegt der Schwung genialer Leidenschaft fern, wie ihn seltene Ausnahmekünstler, wie die Viardot, Artôt und Bosio besitzen, aber daraus geht noch nicht hervor, dass die Patti mit Ausnahme des von niemandem bestrittenen Reizes der Stimme gar keine anderen Vorzüge hätte. Abgesehen von der genialen Reinheit ihrer Koloratur und der Sicherheit ihrer Intonation sind alle Register ihrer Stimme von gleicher Kraft und Schönheit; dabei singt sie mit viel Geschmack und besitzt hinlänglich genügende Wärme und innere ungeheuchelte Belebtheit des Spiels. In dem Duett des zweiten Aktes der Traviata, wo jene glänzenden Läufe und Triller fehlen, auf denen der Erfolg der Diva begründet ist, brachte sie dennoch einen tiefen Eindruck

hervor durch den rührenden Ausdruck des Schmerzes und der Verzweiflung, den ihr Spiel zu bethätigen weiss. Es versteht sich von selbst, dass das Theater zum Brechen voll war und das Entzücken des Publikums keine Grenzen kannte, trotz der Meinung der Herren „Kenner".

Die „Afrikanerin" und der „Troubadour" in der italienischen Oper 1872.

Am 19. Dezember wurde die italienische Opern-Saison mit Meyerbeers „Afrikanerin" eröffnet. Direktor Merelli hat mit der Wahl dieser Oper keinen glücklichen Griff gethan, um das Publikum mit seinem Personal bekannt zu machen. Vor allem bietet die Afrikanerin ungeheure Schwierigkeiten sowohl in gesanglicher Hinsicht, als auch in jeder anderen. Nicht ohne Grund hat Meyerbeer viele Jahre lang sich nicht entschliessen können, die längst fertige Partitur aus der Lade seines Schreibtisches herauszugeben, und er ist auch gestorben, ohne einer Sängerin begegnet zu sein mit solchen Mitteln, wie er sie zur Ausführung der Partie der Selica für erforderlich hielt. Sodann ist die Partitur der Afrikanerin aus einer Menge grosser Ensemblesätze und schwieriger Rezitative zusammengesetzt, die längere, gründliche Wiederholungen verlangen. Endlich erfordert auch die Inszenierung der Oper grossen Aufwand und die höchste Kunst des Maschinenmeisters. Allen diesen Bedingungen

können nur so vorzügliche Opernbühnen, wie die von Paris, Wien, Berlin und München entsprechen, wo ausser einem trefflichen Personal, grossem Chor und Orchester und einer splendiden Ausstattung ein festes, aber mehr oder weniger beschränktes Repertoire existiert, welches im Laufe einer Saison nur die Aufführung einer oder höchstens zweier Opern-Novitäten zulässt. In unsern Theatern hingegen, wo ein und derselbe Chor heute in der russischen Oper erscheint und morgen genötigt ist, unter der Fahne des Herrn Merelli zu dienen, wo das Publikum hinkommt, nicht um Musik zu hören, sondern um sich an Trillern, dem hohen C der Tenöre und ähnlichen Aeusserlichkeiten der Gesangskunst zu erlaben, wo Direktor Merelli allwöchentlich eine neue und neu einstudierte Oper bieten muss, — denn sonst bleibt sein Haus leer oder das Publikum macht Skandal, — da liegen die Dinge ganz anders. Würde Direktor Merelli sich an den abgespielten, aber leichten Erzeugnissen italienischer Produktion genügen lassen, so wäre es für ihn bequemer und dem Publikum angenehmer.

Aber es scheint mir, dass, wenn man auch alle Mittel und die gehörige Zeit zur genügenden Einstudierung einer schwierigen Meyerbeerschen Oper, besonders der „Afrikanerin", zur Verfügung hat, es nicht der Mühe wert ist, solche Oper zu bringen, denn man kann die Afrikanerin in jeder Hinsicht als misslungen betrachten, und der Umstand, dass der Komponist selber dieses Werk so schätzte, wird für die musikalische Welt ewig ein Rätsel bleiben.

Denn erstens ist das Libretto der Afrikanerin

höchst mangelhaft, was um so erstaunlicher ist, als Meyerbeer bekanntlich sehr wählerisch in der Annahme der Texte zu seiner Musik war. Irgend eine scharfsichtige und leidenschaftlich in Vasco de Gama verliebte Wilde entdeckt diesem berühmten Seefahrer den Weg nach Indien und verfolgt denselben auf der Landkarte mit dem Zeigefinger, als ob sie auf ihrer heimatlichen Insel Madagaskar nichts anderes gethan hätte als Geographie zu lernen. Kann wohl ein auf diesem abgeschmackten Grundmotiv aufgebauter Text die Seele eines wahren Künstlers begeistern und ihr begeisterte Töne entlocken? Diese Frage muss unbedingt verneint werden. Der Grund dieser unglücklichen Textwahl liegt darin, dass in Meyerbeer zwei ganz entgegengesetzte Naturen miteinander kämpften. Er vereinigte in sich den reichbegabten Künstler mit dem willfährigen Sklaven gegenüber den Launen der in ästhetischer Hinsicht rohen grossen Masse. Diese Berücksichtigung der niederen Instinkte des französischen Boulevardpublikums hat den Maëstro öfters vom rechten Wege abgelenkt, aber nirgends wohl hat er ein derartiges sacrificio dell' intelletto gebracht, wie in der Afrikanerin. Wie glänzend auch seine Begabung war, so vermochte er mit aller Kunst und aller Erfahrung dennoch nicht, das dürftige Material, das der Stoff der Afrikanerin bietet, in künstlerische Form zu bringen. Ich wüsste keine Stelle in der ganzen Oper zu bezeichnen, die auch nur im entferntesten den Vergleich mit den Schönheiten der „Hugenotten“ und des „Propheten“ aushalten könnte. Dass Meyerbeers vielgerühmte Technik auch in der

Afrikanerin sich auf Schritt und Tritt kundgiebt, versteht sich von selbst, aber das will nicht mehr bedeuten, als die Schminke auf dem Antlitz einer verwelkten Schönheit. Das Einzige in der Afrikanerin, was mir der Aufmerksamkeit wert erscheinen will, sind die Tänze und einige Chöre im vierten Akt, wo es dem Komponisten gelungen ist, mit kühner Tonmalerei die wilde Fröhlichkeit und den groben Fanatismus der uns fremden afrikanischen Welt zu charakterisieren. Was das berühmte Präludium im fünften Akt anlangt, so ist dasselbe nichts weiter, als ein überraschender Orchester-Effekt, der eine ganz gewöhnliche, nicht im mindesten originelle Idee in grobe Formen kleidet. Aber wie ich schon an anderer Stelle einmal zu bemerken Gelegenheit hatte, dass die Mehrheit des Publikums in der Musik wie in der Malerei der Zeichnung das Kolorit vorzieht und gern tiefere, künstlerische Mängel verzeiht, wenn der äussere Eindruck nur effektvoll ist, so auch hier. Die Pariser Kritiker haben die Herrlichkeit dieser wenigen Takte des Präludiums in die ganze Welt hinausposaunt und von einer gleichsam höheren, himmlischen Kraft gefaselt, die diese Taktstelle geschaffen hätte, und wo nur auch die Afrikanerin gegeben wird, wartet das Publikum ungeduldig auf das berühmte Unisono, und um nur ja nicht hinter Paris zurückzubleiben, äussert es lautes Entzücken, ruft Dacapo und verlässt das Theater unter dem Eindrucke der eingebildeten Schönheiten dieses Präludiums.

Christine Nilsson und Adelina Patti (1872).

Mit grosser Mühe und um den Preis vieler qualvoller Minuten gelang es mir, am 30. November in der italienischen Oper dem ersten Auftreten Christine Nilssons als Margarethe in Gounods „Faust“ beizuwohnen. Meine Qual entsprang dem Gefühl gekränkter Liebe zu meinem Vaterland im allgemeinen und zu unserer Hauptstadt im besonderen. Man sollte meinen, wie kann wohl ein Musiker Moskau lieben, wo so wenig musikalisches Interesse herrscht, Moskau, wo eine so nützliche Einrichtung wie das Konservatorium aus Mangel an Teilnahme niederging und nur durch die Unterstützung seitens der Spitzen einer erleuchteten Administration Mittel zum Weiterbestehen fand! Moskau, dessen Publikum ins Theater stürzt, wenn vorzügliche Künstlerinnen wie die Patti und die Nilsson singen, das aber ebenso einen Sturmlauf auf die Kasse unternimmt, um das Gebrüll eines Herrn X. und eines Fräulein Y. zu hören, die als Grössen verschrieen sind. Aber ich bin nicht nur Musiker, sondern auch Bürger der guten Stadt Moskau, und liebe diese Stadt ebenso, wie der Lappländer seine Schneegefilde und seine rauchigen Jurten, wie die Maus ihr Loch und der Jude sein Ghetto liebt; deshalb geht es mir, wie dem feingebildeten Sohne jener reichgewordenen Kaufmannsfrau, der sich zu Tode schämt, wenn seine Mutter in Gegenwart sogenannter Standespersonen mit einem Wörtchen herausplatzt, das nicht im Komplimentierbuch steht. Ich empfinde jedesmal quälende Scham, wenn unser „Mütterchen“ Moskau sich vor den Ausländern

blamiert. — Dem Debut der Frau Nilsson wohnten einige preussische Offiziere bei, die in der kaiserlichen Seitenloge sassen, und sie waren die Veranlassung, dass ich über „Mütterchen“ Moskau und sein hochlöbliches Publikum errötete und in Verwirrung geriet. In der That, was sollen diese feingebildeten Ausländer sagen, wenn sie jene unglaublichen, unmöglichen Chöre hören, an die w i r längst gewöhnt sind; was sollen sie denken beim Anblicke der geradezu elenden Fassung, in welcher bei uns Edelsteine wie Christine Nilsson und Adelina Patti erscheinen; welch einen Begriff sollen sie von unserem Publikum bekommen, wenn sie Zeugen solch unziemlichen Benehmens sind während der Opernvorstellung, und noch dazu einer so schönen Vorstellung wie Gounods Faust?

Besonders unpassend benehmen sich die oberen Regionen des Theaters. Man sagt, dass in der italienischen Oper auch auf der Gallerie nur „anständiges“ Publikum sitzt. Wenn man hierunter Herren in Smokings versteht und Damen in Chignons, so will ich in dieser Hinsicht die Anständigkeit nicht leugnen; aber es ist allbekannt, dass sehr oft ein einfacher, plumper Bauer mehr Taktgefühl besitzt und sich schicklicher zu benehmen weiss, als mancher adlige Herr im feinen Frack. Der zu rügende Uebelstand liegt darin, dass die anständigen Leute, die im „Paradies“ unseres Operntheaters Posto fassen, garnicht verstehen, ihre unmittelbaren Gefühlsausbrüche zu bemeistern, und in dieser Kunst beruht eben die ganze sogenannte Anständigkeit. Diesen Herrschaften liegt es aber nur daran, Spektakel zu machen und ihre

Gegenwart durch unmässiges und unzeitiges Applaudieren und ebenso unpassendes Zischen zu bekunden. Eine junge Anfängerin singt z. B. im zweiten Akt ein unbedeutendes Liedchen mit jugendlicher, hübscher Stimme — der Vortrag lässt allerdings einiges zu wünschen übrig: sofort ertönt von der Gallerie ein Pfeifen, das zwar von dem Protest des einsichtsvolleren Publikums übertönt wird, das aber die junge Novize tief verletzt. Haben diese eifrigen „Kenner" und Kunstwächter wohl jemals darüber nachgedacht, dass diese strengen, zum Teil ungerechten, lauten Bezeugungen des Missvergnügens sich wie schwere Steine auf das Herz des Künstlers legen? Oder Frau Nilsson führt mit erschütternder Wahrheit die Szene in der Kirche aus, wie der aus Furcht und Kummer niedergebeugten Margarethe der böse Geist erscheint, die Nachbarn sie fortführen und das Mädchen, wie vom Blitze getroffen an der Schwelle des Hauses besinnungslos zusammenbricht — — — — sogleich erschallen von der Gallerie laute Herausrufe und wahnsinniges Händeklatschen, sodass die unglückliche Künstlerin, ohne noch Zeit gehabt zu haben, den erschütternden Eindruck der von ihr seelisch tief mitempfundenen Lage der Margarethe zu überwinden, zum Vergnügen der Herrschaften herauskommen und ihr Lächeln an diese abgeschmackten Verehrer verschwenden muss. Glauben wirklich diese feinen Kunstkenner, dass Frau Nilsson sich von dieser groben Beifallsbezeugung geschmeichelt fühlt und dass sie dieser unzeitigen Hervorrufe bedarf? Sie erschüttert das für wahre Kunst empfängliche Publikum durch

die geniale Leidenschaft ihres Spiels, sie reisst uns in die überirdischen Fernen eines wirklich ästhetischen Genusses fort, aber die Leute auf der Gallerie, die nur ins Theater kommen, um Lärm zu machen, übernehmen die Rolle einer kalten Douche und beeilen sich, durch ihre alberne Einmischung die geniale Künstlerin und die durch deren Spiel tief ergriffene Zuhörerschaft in den Bereich des seelenlosen Alltagslebens zurückzuführen!

Noch muss ich einige Worte über Frau Nilsson sagen, deren Erscheinen auf der Bühne des Kaiserlichen Theaters eine Epoche in unserer Kunstchronik bedeutet. Frau Nilsson ist mit einer sehr umfangreichen Stimme begabt, die zwar nicht so metallisch rein ist, wie die Stimmen italienischer Schulung gewöhnlich zu sein pflegen, aber nichtsdestoweniger ausserordentlich sympathisch wirkt. Das mittlere Register ihres Organs klingt sogar ein wenig belegt, aber der Zauber schöner Weiblichkeit, den die Persönlichkeit der Frau Nilsson ausstrahlt, ist so gross, dass selbst dieser kleine Fehler zu einem Vorzug wird und die Eigenschaft besitzt, die Zuhörer zu entzücken; wenigstens gipfeln die stärksten vokalen Effekte ihres Gesanges in den langausgehaltenen Tönen gerade dieses schwächsten ihrer Register. Mit den hohen, forcierten Tönen kann Frau Nilsson ebenso paradieren wie die stimmlich hervorragendsten Sängerinnen italienischer Schule. Ihre Kopftöne sind kräftig, von schöner Klangfarbe und werden mit grösster Leichtigkeit hervorgebracht. Frau Nilssons Koloratur ist trefflich ausgearbeitet: ihre Triller, Läufe und Verzierungen

kommen leicht und anmutig heraus. So bildet sie in stimmlicher Hinsicht eine ausserordentlich angenehme, wenn auch nicht gerade einzig dastehende Erscheinung. Der Grund ihrer gewaltigen Erfolge liegt auch nicht so sehr in ihren gesanglichen Vorzügen, als in der Verbindung eines ungewöhnlich sympathischen Aeusseren mit einer genialen Darstellungsgabe, die ihr unbedingt die erste Stelle unter den zeitgenössischen Opernsängerinnen anweist. Ich berücksichtige bei diesem Ausspruche, dass Madame Viardot ihre Bühnenthätigkeit schon lange aufgegeben hat, die Karriere der Artôt sich zu Ende neigt und die Lucca nach ihrer amerikanischen Tournée die Bühne zu verlassen beabsichtigt und in Europa nicht mehr singen wird. Frau Nilssons Darstellung von Goethes Gretchen, welche Gestalt die französischen Librettisten verständigerweise verschont und auch nicht durch einen Zug entstellt haben, erscheint mir beinahe als die Verkörperung von Goethes Ideal. Frau Nilsson besitzt, ganz unabhängig von der äusseren Vollendung ihres Geberdenspiels, die sie in Paris auf der Hochschule szenischer Darstellungskunst erworben, jene ganze Fülle reiner, durch nichts Künstliches übertünchter, weiblicher Anmut, die zur Verkörperung der Margarethe erforderlich ist. Die anstrengende und schwierige Rolle wurde von ihr von Anfang bis zu Ende mit ergreifender Wahrheit durchgeführt, ohne dass die Darstellung auch nur einmal ins Alltägliche hinunterglitt. Einen besonders tiefen Eindruck hat Frau Nilsson auf mich im dritten Akt in der Liebesszene mit Faust hervorgebracht. Hier verfügte sie über solch packende Kraft plötzlich

auflodernder Leidenschaft, solch ungekünstelte Tiefe und Einfachheit jugendlichen Gefühls, dass man mit der Künstlerin eine jener Minuten zu durchleben glaubte, die sich in unauslöschlichen Zügen fürs ganze Leben in die Seele einprägen . . . .

Der Leser erwartet vielleicht jetzt von mir einen Vergleich, der auf jedermanns Lippen schwebt: Wer ist die bessere von beiden, Adelina Patti oder Christine Nilsson?

Ohne mich auf eine ausführliche Vergleichung beider Sängerinnen einzulassen, will ich nur das Eine bemerken: Frau Patti ist, ungeachtet ihrer phänomenalen Gaben, eigentlich immer nur ein reizendes, liebenswürdiges Kind voll Leben und naiver Koketterie geblieben; sie wird nie zum Weibe heranreifen. Christine Nilsson dagegen ist die Personifizierung anmutiger Weiblichkeit; sie ist die Verkörperung jenes idealen Typus weiblicher Anmut, den sich Shakespeare und Goethe erträumten, als sie ihre unsterblichen Gestalten Ophelia, Cordelia, Julia und Gretchen schufen . . . .

Rimski-Korssakow.

In einem der Konzerte der russischen musikalischen Gesellschaft und ferner in der von der Moskauer Theaterdirektion zum Besten der Hungerleidenden am 19. Februar 1868 veranstalteten Soirée wurde die serbische Phantasie von Rimski-Korssakow aufgeführt, das Werk eines jungen Komponisten, der in

hohem Masse das Interesse des musikalischen Publikums auf sich lenkt.

Wir wollen mit dem Moskauer Publikum nicht darüber hadern, dass es sich diesem schönen Erzeugnis des in unserer Stadt debütierenden russischen Komponisten gegenüber recht gleichgültig verhielt; in der ganzen Welt giebt es kein Publikum, welches in seinem Urteil, das sich entweder in lautem Beifall oder in absolutem Stillschweigen äussert, unfehlbar wäre. Wenn man auch Städte findet und Gegenden, wo man infolge der kulturhistorischen Entwickelung und dank dem Einflusse einer auf festen ästhetischen Prinzipien beruhenden Kritik eine gerechte Schätzung irgend welcher künstlerischen Erscheinungen vom Publikum verlangen darf, so gehört Moskau doch keineswegs zu der Zahl solcher Städte. Die russische musikalische Gesellschaft, in welcher die Moskauer eine musikalische neue Welt entdeckt haben, übt erst seit kurzem ihren wohlthätigen Einfluss auf die erwachenden künstlerischen Instinkte unseres Volkes aus; die Stimme einer ernsthaften Kritik regt sich erst seit kaum drei Monaten in den „russischen Nachrichten“ in der Person des Herrn Laroche.

Aber wenn es auch ausser dem eben genannten Schriftsteller in der russischen Presse keinen Repräsentanten einer musikalisch durchgebildeten Kritik giebt, so haben wir doch sowohl in Petersburg wie in Moskau berufsmässige Rezensenten, die dem Publikum ihre persönlichen Eindrücke von Zeit zu Zeit mitteilen. Von diesen Herren können wir nur das eine fordern, dass sie ihre oft recht verworrenen Eindrücke den

Lesern nicht in der Form entschiedener, angeblich unwiderleglicher Urteile übermitteln. Der Leser muss wissen, dass, wenn der Rezensent irrt, er sich auf ehrliche Weise irrt; er konnte vielleicht nicht verstehen, aber er musste verstehen wollen. Als solch einen Rezensenten, der vielleicht oft nicht verstehen kann, aber immer verstehen will, kann ich den Musikkritiker der in Moskau erscheinenden Zeitung „Der Zwischenakt" nennen. Seine Berichte bekunden zwar nicht den kompetenten Kenner, aber jedenfalls einen seine Arbeit redlich und gewissenhaft betreibenden Menschen. Um so betrübender war es für mich, das Urteil dieses Herrn über die serbische Phantasie des nach meiner Meinung höchst begabten Rimski-Korssakow zu lesen: „Die serbische Phantasie des Herrn Rimski-Korssakow könnte mit demselben Rechte eine ungarische, polnische oder chinesische Phantasie genannt werden, so farblos und unpersönlich ist dieselbe." Wir können schwerlich glauben, dass diese harten, missgünstigen Worte die einzigen sind, die die Moskauer Presse für das Erzeugnis eines jungen und talentvollen Mannes hat, auf den alle, die unsere Kunst lieben, so grosse Hoffnungen setzen, und ich will daher im Namen des ganzen musikalischen Moskauer Publikums den Fehler gut machen und dem Autor ein Wort der Anerkennung zurufen.

Rimski-Korssakow erschien an unserm musikalischen Horizont vor zwei Jahren mit einer Symphonie, die in Petersburg in einem Konzert des Konservatoriums unter Leitung Balakirews aufgeführt wurde und den enthusiastischen Beifall des Publikums, sowie der Peters-

burger Kritik errang. Diese nach dem Muster der deutschen Symphonie geschriebene Komposition war der erste Versuch des jungen in technischer Beziehung noch unbewanderten Talentes. Der erste und letzte Teil waren die schwächsten dieses ersten symphonischen Versuchs des jungen Russen, aber im Adagio und Scherzo zeigte sich das bedeutende Talent, besonders das auf einem Volkslied aufgebaute Adagio setzte alle durch seinen originellen Rhythmus, (Sieben-Vierteltakt) durch den Reiz der effektvollen, aber doch nicht gesuchten Instrumentierung und durch die Frische der echt russischen Melodienführung in Erstaunen und liess sofort in Rimski-Korssakow ein bemerkenswertes, symphonisches Talent erkennen. Nach dieser Symphonie schrieb er noch einige Lieder, eine Ouverture über russische Volksliederthemata, die serbische Phantasie und in letzter Zeit eine neue symphonische Dichtung über ein episches Volkslied. Was die heute in Rede stehende Phantasie anlangt, so weiss ich nicht, in wie fern Rimski-Korssakow das Recht hatte, dies Werk als serbisch zu bezeichnen. Wenn die Motive, auf denen seine Phanthasie aufgebaut ist, wirklich serbischen Ursprungs sind, so wäre es interessant, zu erfahren, warum diese Melodien das deutliche Zeichen des Einflusses der Musik östlicher Völkerschaften aufweisen; aber wir wollen die Entscheidung dieser Frage den Orientalisten und den Slawisten überlassen und das Werk von der rein musikalischen Seite betrachten. Die serbische Phantasie beginnt mit der auf dem reizenden ersten Thema aufgebauten Introduktion. Dieses Thema, voll

von einer gewissen morgenländischen Süsse, wird abwechselnd von den verschiedensten Instrumentgruppen gespielt, der Refrain bewegt sich bei beständiger Wiederholung mit einer gewissen krankhaften Hartnäckigkeit in ein und derselben Tonart. Es ist schwer, in Worten den bezaubernden Eindruck wiederzugeben, der durch diese harmonischen Kontraste, den spielenden Kampf der verschiedenen Instrumente, der zuletzt in einem kurzen, betäubenden Tutti endigt, erzielt wird. Nach einer ziemlich langen Pause kommt ein lebhaftes, feuriges Tanzthema, anfangs allein von den Streichinstrumenten gespielt und dann von abgebrochenen Posaunen- und Trompetenstössen begleitet. Der beschränkte Raum einer Zeitungskritik gestattet mir nicht, Takt für Takt das reizende Stück zu verfolgen, ich will nur noch erwähnen, dass beide Themate, die zuerst mit einander abwechseln, sich endlich verbinden und nach den verschiedenartigsten Modulationen in feierlicher Steigerung zum Hauptthema zurückkehren.

Man kann dreist behaupten, dass der junge Komponist in jeder Beziehung im Laufe der zwei Jahre, die zwischen seiner ersten Symphonie und der Aufführung seiner serbischen Phantasie in Moskau verflossen sind, bedeutend vorwärts geschritten ist, aber das soll natürlich nicht heissen, dass Rimski-Korssakow schon mit dem festen Tritte eines gereiften Talentes einhergeht. Sein Stil ist noch nicht fest bestimmt, und den Einfluss Glinkas, Dargomischkis und Balakirews erkennt man auf den ersten Blick, aber Rimski-Korssakow ist noch ein Jüngling, der die ganze

Zukunft vor sich hat; unzweifelhaft wird dieser hochbegabte Musiker eine der schönsten Zierden unserer heimischen Kunst werden.

Hans von Bülow (1874).

Vor zehn Jahren hatten Petersburg und Moskau Gelegenheit, einen Pianisten kennen zu lernen, dessen Ruhm sich eben erst in Europa zu verbreiten anfing: Hans von Bülow, den Schwiegersohn Liszts und begeisterten Verfechter der musikalischen Theorien und Schöpfungen Richard Wagners. Das Auftreten dieses Virtuosen bildete damals kein Ereignis in unserer Konzertchronik. Das vorzügliche Spiel Bülows wurde zwar von den Musikern von Fach und jenem kleinen Teil des Publikums, welcher sich für jede hervorragende Erscheinung in der Kunstwelt interessiert, nach Verdienst gewürdigt; die grosse Menge aber bewies diesem Künstler gegenüber eine Gleichgültigkeit, die an Geringschätzung grenzte. Die Konzertsäle, in denen Bülow auftrat, blieben zur Hälfte leer, und wenn der Künstler keine empfindlichen materiellen Verluste erlitt, so geschah das nur, weil er auf Einladung der Petersburger Philharmonischen Gesellschaft nach Russland gekommen war und sich die Reisekosten, sowie ein gewisses Honorar hatte garantieren lassen. Seit diesem ersten Auftreten in Russland hat sich Hans v. Bülows Ruhm als vorzüglicher Pianist mit staunenerregender Technik, eben solchem Gedächtnis und schönem

Vortrag fest begründet, kurz der Name Hans v. Bülow ist so populär geworden, dass er vollen Anspruch hätte auf eine vielfältigere Anerkennung, als ihm vor zehn Jahren zuteil geworden ist. Diese Erwartungen haben sich in der That auf die glänzendste Weise erfüllt. Hans von Bülows Konzerte haben sich eine grosse Beliebtheit beim Publikum erworben und dem vorzüglichen Künstler sind grosse Ovationen dargebracht worden. In Moskau gab Bülow nur ein Konzert im grossen Theater. Ebenso wie Anton Rubinstein spielt er alles ohne Mitwirkung anderer Künstler und ohne Orchester. Auf seinem Programm standen die Namen Bach, Haydn, Beethoven, Chopin. Ohne mich auf eine Parallele zwischen Bülows und Rubinsteins Spiel einzulassen, will ich seine Individualität kurz zu charakterisieren suchen. Zunächst wird der Hörer von der unglaublichen Entwickelung der Technik Bülows frappiert. Die Reinheit seines Spiels ist eine tadellose und absolute; auch die boshaftesten Hörer können in seinem Spiel kein Danebengreifen, keine überhasteten Läufe, keinen falschen Sprung finden. Bülow hat Hände, elastisch wie Gummi, ausdauernd wie Stahl, leicht wie Flaumfedern, und wenn es nötig ist, massig wie Granit, mit einem Worte, Bülow entspricht vollkommen in physischer Hinsicht allen Anforderungen an einen grossen Virtuosen. Was die künstlerische Ausführung anbelangt, so zeichnet sich dieselbe durch ruhige Objektivität, feine Ausarbeitung der kleinsten Einzelheiten und schöne Nüancierung aus, die indessen niemals den Eindruck des Gesuchten macht. Fehlt seinem Spiel auch der starke, subjektive Charakter und

die hinreissende Leidenschaft, welche einen Hauptvorzug der Künstler der entgegengesetzten Richtung bilden, so bezaubert er die Zuhörer durch die fortdauernde Schönheit und die tiefe Ueberlegung der Gesamtleistung. Die Vereinigung so vieler schätzenswerter Eigenschaften ergiebt als Resultat eine ungewöhnlich interessante künstlerische Individualität. Ich bin sehr erfreut, dass das Moskauer Publikum Hans von Bülow jene freundliche Aufnahme bereitet hat, an die der Meister gewöhnt ist, wo immer er auf dem Konzertpodium erscheint, und ich freue mich um so mehr, dass Moskau davon keine Ausnahme machte, als Bülow der Liebhaberei unseres Publikums für das sogenannte leichte Genre durchaus nicht schmeichelte. Man hörte geduldig nicht nur die lange chromatische Phantasie von Bach an, in der die lebhafte Einbildungskraft des alten Meisters vergeblich mit den konventionellen Kunstgriffen der damaligen Schule kämpft, sondern auch ein Werk Rheinbergers, der das Produkt seiner armseligen Schöpferkraft in eine längst veraltete und dem Publikum wenig sympathische Form gekleidet hat. Den grössten Erfolg hatte Bülow mit dem Vortrag der Es-dur Sonate, der Berceuse von Chopin und zweier Etuden von Liszt, welche den Schluss des glänzenden Konzerts bildeten. Nach endlosen Hervorrufen spendete der Meister noch eine Mazurka von Liszt als Zugabe.

Bayreuth 1876.

I.

Im August wird ein Musikfest stattfinden, das eine der interessantesten Epochen in der Geschichte der Kunst bezeichnen wird. Der berühmte, so lange mit Ungeduld erwartete Operncyklus Richard Wagners mit dem Gesamtnamen „Der Nibelungenring" soll endlich aufgeführt werden in einem eigens dafür erbauten Theater des bayerischen Städtchens Bayreuth. Die kolossale Schöpfung des berühmtesten aller lebenden Komponisten wird jedenfalls eine unvergängliche, historische Spur hinterlassen. Wenn man in Erwägung zieht, dass Wagner in seinem Vaterlande, wie in der ganzen übrigen zivilisierten Welt die angestrengteste Aufmerksamkeit des musikliebenden Publikums auf sich konzentriert; wenn man sich erinnert, dass er eine Masse entzückter Anhänger besitzt, die ihn im höchsten Grade vergöttern, und dass es andererseits nicht wenig Menschen giebt, die ihm nicht nur das Genie, sondern sogar eine mittelmässige Begabung absprechen, so kann man sich leicht vorstellen, welcher Lärm, welche Aufregung in der europäischen Presse entstand anlässlich der angekündigten Aufführung des gigantischen Werkes des so viel bejubelten und viel angefeindeten Meisters. Ich nehme an, dass es für meine Leser nicht uninteressant sein wird, die einzelnen Entwickelungsstadien der Vorbereitung des Bayreuther Musikfestes, sowie die Vorstellung der Riesenoper selber zu verfolgen.

Im Jahre 1862 gab Wagner im sechsten Bande

seiner gesammelten Werke den Text zu seiner zukünftigen Trilogie heraus, welche er „Der Ring des Nibelungen", ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend, benannte. Im Nachwort zu diesem ausgezeichneten litterarischen Erzeugnis, welches damals teilweise schon in Musik gesetzt war, erklärte Wagner, dass er alle Hoffnung verloren habe, die Verwirklichung seiner Idee, d. h. die Aufführung seiner Trilogie zu erleben; und in der That war der Plan so unermesslich gross, die Verwirklichung desselben bereitete scheinbar so unüberwindliche Schwierigkeiten, erforderte so ausserordentliche musikalische Kräfte und so ungeheuere Geldmittel, dass die verzweifelte Gemütsstimmung des Künstlers wohl begreiflich war. In solcher Stimmung fühlte Wagner das Bedürfnis, sich durch eine neue Arbeit abzulenken, und schuf damals seine Volksoper „Die Meistersinger von Nürnberg." In diese Zeit fällt die Bekanntschaft Wagners mit dem jungen König von Bayern, und die ihm von dem königlichen Mäcenas verschaffte Musse gewährte dem Meister die Möglichkeit, die umfangreiche Partitur der Meistersinger zu beendigen. Die Oper wurde in München mit starkem Erfolge aufgeführt und von den meisten grossen Bühnen Deutschlands angenommen. Hierdurch ermutigt, wandte sich Wagner wieder der Arbeit an seinem Nibelungenring zu, und seine Freunde kamen seinen Bemühungen, den grossen Plan endlich zu verwirklichen, erfolgreich zu Hülfe. Die Gemahlin des preussischen Ministers v. Schleinitz und der Pianist Taussig, beide begeisterte Verehrer des Komponisten, ersannen den grossen Plan, die zum Bau des Theaters

einstweilen erforderliche Summe von 300000 Thalern mittels Ausgabe von Anteilscheinen zu beschaffen. Der Tod verhinderte Taussig, der Begründer dieser Aktiengesellschaft zu werden, aber seine Idee überlebte ihn. Zunächst bildeten in Mannheim mehrere Anhänger Wagners nach Taussigs Plan einen Richard Wagner-Verein. Das Beispiel Mannheims fand bald Nachahmung; zunächst in Wien, dann in anderen deutschen Städten, sodann auch im Auslande, in Pest, Brüssel, London und New-York. Im Jahre 1871 sah sich Wagner der Verwirklichung seiner Hoffnung schon so nahe, dass er anfing, eine Stadt zu suchen, die sich für den Bau des Theaters eignete. Seine Wahl fiel auf die kleine Stadt Bayreuth, die ehemalige Residenz der Markgrafen von Bayreuth, deren anmutige Lage allen Anforderungen des Meisters entsprach. Die lokalen Machthaber kamen der Sache fördernd entgegen, schenkten das zum Bau erforderliche Grundstück, und so konnte schon am 22. Mai 1871 das Fundament des Theaters gelegt werden. Die Feier der Grundsteinlegung wurde mit einem Konzert eingeleitet, in welchem Wagner die neunte Symphonie von Beethoven dirigierte. 1875 war der Bau vollendet und im Frühjahr 1876 konnte mit den Proben begonnen werden. Eine Eigentümlichkeit des Bayreuther Theaters besteht in dem ungeheuer grossen, unsichtbaren Orchester. Wagner ging bei dessen Schöpfung von der Ansicht aus, dass die allzu reale technische Einrichtung des Orchesters dem idealen Eindruck der Musik hinderlich sei, und kam so zu dem Entschluss, das Orchester in einer Vertiefung

zwischen der Bühne und dem Zuschauer-Raum unterzubringen. Der Zuschauerraum selbst bildet ein allmählich sich verbreiterndes Amphitheater; Logen fehlen gänzlich. Der Zuschauerraum wird während der Vorstellung verdunkelt. Wagner will, dass die Aufmerksamkeit der Zuhörer durch nichts von der Bühne abgelenkt und zerstreut wird, und ausser der jeweiligen Szene nichts weiter für die Hörer in der Welt existieren soll. Der ganze Cyklus soll dreimal zur Aufführung gelangen und umfasst mithin zwölf Abende. Jeder, der einen Anteilschein über dreihundert Thaler gezeichnet hat, hat das Recht, allen zwölf Vorstellungen beizuwohnen; der Käufer einer Drittel-Aktie über hundert Thaler kann den ganzen Cyklus einmal hören.

II.

Am 12. August, am Tage vor der ersten Vorstellung des ersten Teiles der Tetralogie „der Ring des Nibelungen" kam ich in Bayreuth an. Die Stadt bot einen ungewöhnlich belebten Anblick. Einheimische und Ausländer, die von allen vier Himmelsgegenden hierher gekommen waren, eilten zum Bahnhofe, um dem Empfang Kaiser Wilhelms beizuwohnen. Aus dem Fenster eines benachbarten Hauses konnte ich diesen Empfang mit ansehen. Ein paar glänzende Uniformen an der Spitze, dann eine Prozession von Musikern des Wagnertheaters mit ihrem Dirigenten Hans Richter, darauf die hohe, schlanke Figur und der schöne Greisenkopf des Abbé Liszt, der mich schon

so oft auf seinen in aller Welt verbreiteten Portraits gefesselt hatte, endlich in einem eleganten Wagen ein kleiner Mann mit starker Adlernase und feinen spöttischen Lippen, die den Urheber dieser ganzen kosmopolitischen, artistischen Feierlichkeit charakterisierten: Richard Wagner selbst. Das Orchester schmetterte einen Tusch, aus der Menge erschollen betäubende Hurrarufe, und der kaiserliche Extrazug fuhr langsam in die Station ein. Der kaiserliche Greis bestieg den ihn erwartenden Wagen und fuhr zum Schloss unter dem lebhaften Jubel des Volkes. Beinahe ebenso stürmisch wurde auch Wagner begrüsst, der hinter dem Kaiser durch die dichte Menschenmenge fuhr. Welch stolzes Gefühl musste dieser Mann wohl empfinden, dass er endlich über alle Hindernisse triumphierte und durch die Macht seines Willens und seines Genies seine kühnsten Träume erfüllt sah! . . .

Ich schlenderte in der kleinen Stadt umher. Alle Strassen waren von einer geschäftigen Menge erfüllt, und merkwürdigerweise hatten alle Menschen einen suchenden, unruhigen Ausdruck im Gesicht. Nach einem Weilchen hatte ich die sehr einfache Erklärung dieser auf allen Gesichtern sich zeigenden Besorgnis gefunden, die sich ohne Zweifel auch in meiner eigenen Physiognomie ausprägte. Alle diese in den Strassen der Stadt eilig Umhersuchenden trachteten nach der Befriedigung des stärksten aller menschlichen Bedürfnisse, eines Bedürfnisses, das sogar durch den Durst nach künstlerischem Genuss nicht erstickt werden kann; sie suchten Nahrung. Die kleine Stadt gewährte zwar allen Fremden Obdach, aber für ausreichende

Ernährung konnte sie nicht sorgen. Infolgedessen erfuhr ich am ersten Tage nach meiner Ankunft, was der Kampf um ein Stück Brot bedeutet. Da es nur wenige Hotels in Bayreuth giebt, hat der grösste Teil der Zugereisten in Privatwohnungen Aufnahme gefunden. Die verschiedenen Tables d'hôtes in den Gasthäusern können nicht alle Hungernden befriedigen. Jedes Stück Brot, jedes Seidel Bier muss erkämpft werden mit unglaublichen Anstrengungen, durch List und eiserne Geduld. Hat man glücklich einen Platz an der Tafel erwischt, neue schwere Enttäuschung! Denn die lange erwartete Schüssel kommt in vollständig geleertem Zustande zu einem. Unter den Gästen herrscht eine chaotische Unordnung. Alles schreit durcheinander. Die ermatteten Kellner schenken selbst den berechtigsten Forderungen nicht die geringste Aufmerksamkeit. Es war der reine Zufall, wenn man die eine oder die andere Schüssel bekam. Neben dem Wagnertheater sind grosse Zeltrestaurants aufgeschlagen, die auf grossen Plakaten für zwei Uhr Mittags ein gutes Diner versprechen, aber es gehört wahrer Heroismus dazu, sich durch das Gewühl der Hungrigen hindurchzuarbeiten. Während der ganzen ersten Serie der Vorstellungen der Tetralogie bildete das Essen das allgemeine Gesprächsthema und schwächte ganz bedeutend das Interesse für die Kunst ab. Man hörte mehr von Beefsteaks, Schnitzeln und Bratkartoffeln als von Wagners Leitmotiven.

Ich erwähnte schon, dass in Bayreuth Gäste aus aller Herren Länder zusammen gekommen waren. In der That hatte ich schon am Tage meiner Ankunft

Gelegenheit, eine ganze Menge bekannter Repräsentanten der Tonkunst aus beiden Hemisphären zu sehen; übrigens ist das cum grano salis zu verstehen. Die musikalischen Berühmtheiten ersten Ranges glänzten durch Abwesenheit. Verdi, Gounod, Ambroise Thomas, Brahms, Anton Rubinstein, Raff, Joachim, Hans v. Bülow waren nicht nach Bayreuth gekommen.

Von den Virtuosen ersten Ranges bemerke ich mit Ausnahme von Franz Liszt, dessen Anwesenheit bei den nahen, verwandtschaftlichen Beziehungen und seiner langjährigen Freundschaft zu Wagner ja selbstverständlich ist, nur unsern Nikolaus Rubinstein. Ausser ihm waren von russischen Musikern nur noch Laroche, Faminzin, Professor Klindworth vom Moskauer Konservatorium, der bekanntlich sämtliche Teile der Tetralogie fürs Klavier arrangiert hat, und Frau Valseck, die in Moskau gut akkreditierte Gesanglehrerin anwesend. Die Vorstellung des Rheingold fand am Sonntag, den 1. August, um sieben Uhr abends statt. Walküre, Siegfried und Götterdämmerung nahmen mit einstündigen Unterbrechungen je die Zeit von 4—10 in Anspruch. Wegen Erkrankung des Sängers Betz wurde Siegfried von Dienstag auf den Mittwoch verschoben, sodass die erste Serie fünf Tage, anstatt vier in Anspruch nahm. Um drei Uhr nachmittags begann die grosse Pilgerfahrt der nach Bayreuth gekommenen Künstler und Musikliebhaber in der Richtung des Theaters, das in beträchtlicher Entfernung von der Stadt liegt. Diese Stunde war wohl die schwerste des Tages, sogar für diejenigen Glücklichen, denen es gelungen war, zu Mittag zu essen, denn auf dem ganzen Wege ist

man den sengenden Sonnenstrahlen schutzlos preisgegeben, und zum Ueberfluss geht es noch bergauf. Im Schatten der Mauern des Theaters staut sich die Menge und versucht sich mit Bier in einem der Zeltrestaurants zu erfrischen. Hier werden alte Bekanntschaften erneuert und neue angeknüpft; Klagen über die mangelhafte Verpflegung mischen sich mit Besprechungen der gestrigen und Fragen über die bevorstehende Aufführung. Punkt vier Uhr erschallt eine laute Fanfare. Die ganze Menge strömt ins Theater. Fünf Minuten später haben alle schon ihre Plätze eingenommen. Von neuem ertönt ein Trompetenstoss, die laute Unterhaltung verstummt, die Gaslampen verlöschen plötzlich, das ganze Theater liegt in tiefster Dunkelheit, und aus dem in der Vertiefung sitzenden, unsichtbaren Orchester ertönen die schönen Klänge des Vorspiels. Der Vorhang wird auseinander geschoben und die Vorstellung beginnt. Jeder Akt dauert anderthalb Stunden. Der erste Zwischenakt gestaltet sich recht qualvoll, da man beim Verlassen des Theaters sehr schwer ein schattiges Plätzchen findet, denn die Sonne steht noch hoch am Himmel. Der zweite Zwischenakt dagegen bietet köstliche Augenblicke. Die Sonne ist schon am Horizont niedergesunken, abendliche Kühle macht sich angenehm bemerkbar und die waldigen Höhen, die das freundliche Städtchen umrahmen, bieten einen erquickenden Anblick. Um zehn Uhr endigt die Vorstellung, und nun beginnt der erbittertste struggle for life, d. h. der Kampf um einen Platz zum Abendessen im Theaterrestaurant. Diejenigen Festbesucher, denen dieses nicht gelungen, strömen in

die Stadt zurück, um dort eine noch schrecklichere Enttäuschung zu erleben. In den Gasthöfen ist alles bis aufs letzte Plätzchen besetzt; man dankt Gott, wenn man ein Stück kaltes Fleisch und eine Flasche Wein oder Bier findet. Ich sah in Bayreuth eine Dame, die Gattin einer der höchstgestellten Persönlichkeiten Russlands, die während ihres ganzen Bayreuther Aufenthalts nicht ein einziges Mal zu Mittag gegessen hat: Kaffee war ihre einzige Nahrung.

III.

Manche Leser, die vielleicht finden, dass ich schon zu viel über Bayreuth und meinen Aufenthalt daselbst erzählt habe, werden erwarten, dass ich mich jetzt dem wesentlichen Gegenstand meiner Aufgabe zuwende, d. h. der kritischen Erörterung der künstlerischen Vorzüge und Fehler der Wagnerschen Schöpfung. Ich muss jedoch meine Leser um Entschuldigung bitten und kann nur für eine ferne Zukunft eine detaillierte Analyse des Nibelungenrings versprechen. Nachdem ich nämlich im Laufe des vergangenen Winters mich mit dem umfangreichen Werke bekannt gemacht hatte, war ich der naiven Anschauung, dass es genügen würde, dasselbe einmal zu hören, um mich hinlänglich damit vertraut zu machen. Ich habe mich aber bitterenttäuscht; Wagners Tetralogie ist in ihrem gigantischen Umfange ein so kompliziertes und so fein durchdachtes Werk, dass viel Zeit zu einem Studium erforderlich ist und man es mehrere Male hören muss. Es ist jedem bekannt, dass erst nach

mehrmaligem Hören die Vorzüge und Mängel eines Musikwerkes klar werden. Sehr oft wird man von irgend einer Stelle, die man das erste Mal nicht genügend beachtet hat, bei einer Wiederholung plötzlich ergriffen und bezaubert, und ebenso kommt es vor, dass irgend eine Stelle, die einen anfangs entzückte, beim nochmaligen Hören hinter den neu entdeckten Schönheiten weit zurücktritt. Aber auch das mehrmalige Hören genügt nicht, um sich mit neuer Musik vertraut zu machen, sondern man muss die Partitur studieren, dann erst kann man versuchen, einigermassen gründliche Urteile zu fällen. Diesen Weg werde ich später einschlagen und vorläufig nur einige allgemeine Bemerkungen in Bezug auf die Musik des Nibelungenrings und die szenische Ausführung machen.

Ich muss sagen, dass jeder, der an die zivilisatorische Kraft der Kunst glaubt, von Bayreuth einen sehr erquickenden Eindruck mit fortnehmen muss, angesichts dieses grossartigen künstlerischen Unternehmens, das durch seinen inneren Wert und seine Wirkung geradezu einen Markstein in der Geschichte der Kunst bilden wird. Angesichts dieses Gebäudes, welches das der Menschheit auf allen Stufen ihrer Entwickelung eigene Bedürfnis nach künstlerischen Genüssen errichtet hat, angesichts einer Masse von Menschen aus verschiedenen Gesellschaftsschichten und aus aller Herren Länder, die sich in einem kleinen Winkel Europas im Namen der ihnen allen gleich teuren Kunst versammelt haben, angesichts dieser ganzen unerhörten musikalisch dramatischen Festlichkeit, wie lächerlich und kläglich erscheinen da doch

jene Tendenzprediger, welche in ihrer Blindheit unser Jahrhundert für ein Zeitalter des völligen Verfalls der reinen Kunst halten. Die Bayreuther Feier ist auch zugleich eine Lehre für jene versteckten Verfolger der Kunst, welche in ihrer Hoffart glauben, dass fortgeschrittene Leute sich mit nichts anderem beschäftigen müssten, als was unmittelbaren, praktischen Nutzen bringt. Hinsichtlich der Förderung der materialen Wohlfahrt der Menschheit haben die Bayreuther Festspiele allerdings keine Bedeutung, aber dafür eine um so grössere und unvergängliche im Sinne des Strebens nach künstlerischen Idealen. Ob Richard Wagner recht gethan hat, indem er im Dienst seiner Idee bis zum Aeussersten gegangen ist, ob er das Prinzip des ästhetischen Gleichgewichts vernachlässigt hat und ob die Kunst noch weiter auf demselben Wege, den er als Ausgangspunkt bezeichnet, fortschreiten wird, oder ob der Nibelungenring zugleich den Punkt bedeutet, von dem aus die Reaktion beginnen wird — wer wollte das heute entscheiden? Sicher ist nur, dass sich in Bayreuth etwas vollzogen hat, woran sich noch unsere Enkel und Urenkel erinnern werden.

* * *

Wenn ich als Musiker von Profession nach der Aufführung der einzelnen Teile der Tetralogie das Gefühl vollständiger geistiger und physischer Erschöpfung empfand, wie gross muss da die Ermattung der zuhörenden Dilettanten sein? Es ist wahr, dass die letzteren sich weit mehr mit den Wundern beschäf-

tigen, die auf der Bühne vorgehen, als mit dem im Schweisse seines Angesichts in seiner Vertiefung unermüdlich arbeitenden Orchester und den Sängern; aber man muss doch annehmen, dass Wagner seine Musik komponiert hat, damit sie angehört wird und nicht als etwas Nebensächliches. Der Musiker urteilt eben über die Musik, und der Dilettant erfreut sich an den Dekorationen und den Verwandlungen, den Drachen und Schlangen, den schwimmenden Rheintöchtern und anderem. Da er meines Erachtens ganz unfähig ist, aus diesem Meer von Tönen sich einen musikalischen Genuss zu bilden, aber in vorzüglicher Inszenierung Vergnügen findet, vermischt er den letzteren Eindruck mit dem musikalischen und sucht nun sich und den anderen einzureden, dass er die Schönheiten der Wagnerschen Musik vollständig erfasst habe.

Ich machte die Bekanntschaft eines russischen Kaufmanns, welcher mir versicherte, dass er in der Musik niemanden ausser Wagner anerkenne. „Aber kennen Sie denn alle anderen?“ frug ich ihn, und da stellte sich heraus, dass mein lieber Landsmann von der Musik überhaupt gar keinen Begriff besass, aber dafür das Glück hatte, mit dem berühmten Meister persönlich bekannt zu sein und zu dessen Abendgesellschaften geladen zu werden, und da er sich durch diese Bekanntschaft ungewöhnlich geschmeichelt fühlte, so hielt er es für seine Pflicht, alles zu verwerfen, was Wagner selbst nicht anerkennt. Solcher Wagnerverehrer giebt es leider sehr viele, und das macht einen traurigen Eindruck. Allerdings hat der Meister eine grosse Anzahl begeisterter und aufrichtiger Verehrer, auch unter

den Musikern von Fach; aber diese sind zu bewusstem Enthusiasmus auf dem Wege des Studiums gelangt, und wenn Wagner in seinem Streben nach seinem Ideal moralisch unterstützt werden kann, so geschieht es durch die warme Ergebenheit dieser Leute. Es wäre nur interessant, zu erfahren, ob Wagner sie von der Schar falscher Verehrer und besonders Verehrerinnen, welche ebenso unwissend wie unduldsam gegen anders Meinende sind, zu sondern versteht. Ich wiederhole, dass ich Gelegenheit hatte, in Bayreuth vielen trefflichen Künstlern zu begegnen, die der Wagnerschen Muse unbedingt ergeben sind, und an deren Aufrichtigkeit zu zweifeln ich keinen Grund habe; eher will ich zugeben, dass ich aus eigener Schuld noch nicht zu vollem Verständnis der Wagnerschen Musik gediehen bin und dass ich nach fleissigem Studium derselben später einmal mich dem Kreise der Wagnerianer pur sang anschliessen werde. Heute sage ich ganz aufrichtig, dass der Nibelungenring auf mich einen erdrückenden Eindruck gemacht hat, nicht so sehr durch seine musikalischen Schönheiten, die er vielleicht in zu reicher Fülle enthält, als durch seine riesenhaften Dimensionen.

Ein solches Riesenwerk verlangt auch gewaltige Talente zu seiner Ausführung. Um eine Partie zu singen, wie die des Wotan oder Siegfried, muss man in der That ein Riese sein, und da solche Sänger und Sängerinnen nicht aufzutreiben waren, so stand niemand, vielleicht mit Ausnahme der Wiener Primadonna Materna als Brunhilde, auf der Höhe seiner Aufgabe. Das bezieht sich übrigens nur auf die Dar-

steller der Götter und Riesen; die Rollen der Zwerge, welche keine so aussergewöhnlichen Kräfte erfordern, die Rheintöchter, überhaupt alle Partien zweiten Ranges waren ausgezeichnet besetzt. Besonders gut war Mime als Sänger wie als Schauspieler. Das Orchester war über alles Lob erhaben. Der Männerchor, der im letzten Teile der Tetralogie episodisch erscheint, war so vorzüglich, dass er, ungeachtet seiner geringen Stärke, das Orchester übertönte.

Nun will ich zum Schlusse sagen, was ich zu guterletzt aus dem Bayreuther Festspielhause mit heimgenommen habe: 1) Eine verwirrte Erinnerung an zahllose überraschende Schönheiten, besonders symphonischer Natur, was sehr sonderbar ist, da Wagner am allerwenigsten darauf ausgeht, eine Oper in symphonischem Stil zu schreiben; 2) eine ehrfurchtsvoll Bewunderung für das ungeheure Talent des Dichterkomponisten und seine Technik; 3) den Zweifel an der Richtigkeit von Wagners Ansicht über das Wesen der Oper; 4) wie schon erwähnt, das Gefühl grosser Ermattung, aber auch den Wunsch, das Studium dieser kompliziertesten aller jemals geschriebenen Musikschöpfungen fortzusetzen.

Mögen manche von Wagners Theorien irrig und ziellose Don Quixoterien sein, mögen viele Stellen des Nibelungenringes langweilig, unklar und unverständlich in textlicher und harmonischer Hinsicht sein und es der kolossalen Arbeit vielleicht beschieden sein, im verödeten Bayreuther Festspielhause im ewigen Schlaf zu ruhen: niemand wird die Grösse der von Wagner gelösten Aufgabe und das Ungewöhnliche der Geistes-

kraft ableugnen, das einmal Begonnene zu Ende zu führen und so einen der grossartigsten künstlerischen Pläne zur Ausführung zu bringen, der jemals dem Kopfe eines Menschen entsprungen ist.

Als der Schluss-Akkord der letzten Szene des letzten Teiles der Tetralogie verklungen war, wurde Wagner vom Publikum hervorgerufen. Er kam und hielt eine kleine Rede, die mit folgenden Worten schloss: „Sie haben nun gesehen, was wir können, jetzt brauchen Sie nur zu wollen, und wir haben eine deutsche Kunst.“ Ich überlasse es dem Leser, sich diese Worte zu erklären, wie es ihm gefällig ist, und will nur bemerken, dass sie im Publikum einen gewissen Zweifel hervorbrachten. Einige Augenblicke war alles lautlos. Darauf neue Beifallsrufe, aber weit weniger begeistert als vor dem Erscheinen des Meisters. Ich glaube, die Mitglieder des Pariser Parlaments weiland verfuhren ebenso, als Ludwig XIV. ihnen die berühmten Worte sagte: „L'état c'est moi!“ Zuerst wunderten sie sich schweigend über die Grösse der ihnen zugemuteten Aufgabe, dann erinnerten sie sich, dass der Sprecher ein König sei, und riefen: „Vive le roi!“

Personen- und Sachregister.

Afrikanerin 94.
Aïda 92.
Altani, Kapellmstr. 17. 19.
Arenski 23.
Artôt 11. 13. 71.
Auber 89.
Auer, Prof. 30.
Avé-Lallement 64.
Awranek, Dir. 17.
Bach, Sebastian 10. 110.
Balakirew 24. 51.
Beethoven 14. 77. 79.
Beklemischew, Prof. 9.
Berlioz 88. 90.
Bernut, Dr. 58.
Bock, Hugo 28. 71.
Brahms 33—37. 41. 42. 88. 89.
Brodski, Prof. 29. 33.
Bülow, Hans von 35. 53. 58. 68. 108—110.
Burmester, Willi 66.
Busoni, F. 54.
Chopin 11.
Dargomischki 24.
Demidow 29.
Don Juan 75.
Fidelio 79.
Fra Diavolo 89.
Friedheim, Arthur 29. 33.
Gewandhaus, Leipziger 43.
Glasunow 24.
Glinka 13. 21.
Gounod 13. 98. 99.
Grieg, Eduard 38—40. 47. 51.
Gurlitt 66.
Halir, Carl Prof. 31. 50. 51.
Händel 10.
Hanslick, Ed. 30.
Hesselt 88.
Hiller, Ferd. 88.
Jahrow, Musikdir. 57.
Katkow 15.
Klindworth, Prof. 12. 117.
Kotek, J. 70.
Krause, Martin 33.
Laroche 104.

La Traviata 91.
Leonoren-Ouverturen 79.
Liszt-Verein in Leipzig 50.
Liszt, Franz 114. 117.
Ljedow 24.
Macaulay 16.
Mackar, Felix 22. 23.
Materna, Amalie 123.
Mendelssohn 86.
Merelli 15. 95.
Meyerbeer 94—97.
Mozart 9.
Moszkowski, Moritz 71.
Nibelungenring 111—125.
Nikisch, Arthur 52.
Nilsson, Christine 98—103.
Parzival 12.
Patti, Adelina 93. 103.
Petri, Kapellmstr. 50.
Philharmonie, Berliner 68. 69.
Rater, Dr. 63.
Reineke, Carl 43. 45. 48.
Rheinberger 110.
Riemann, Dr. 66.
Rimski-Korsakow 24. 103.
Rubinstein, Anton 3. 24.
Rubinstein Nik. 4. 5. 117.
Sapelnikow 60. 61. 63. 70.
Sarti 10.
Sauret, Emile 71.
Schleinitz 112.
Schröder, Cellist 50.
Schumann, Rob. 13. 48. 86.
Sgambati 54.
Siloti, Alex. 29. 32.
Sittard, Prof. 65.
Smith, Miss 41.
Sserow 24.
Taussig 112. 113.
Thomanerchor 42.
Tschaikowsky,
Compositionen:
C-moll Phantasie 10.
Eugen Onégin 6.
Frauenschuh 18.
Italien. Capriccio 11.
Francesca da Rimini 68.
Mozartiana 10.
Suiten Nr. 1 und 3. 46. 59.
Symphonie Nr. VI. 8.
Woiwode 48.
1812 70.
Ulibischew 16.
Valseck 117.
Verdi 91.
Wagner, Rich. 11. 111 bis 125.
Wagnerianer 122. 123.
Wolff, Konzertagent 71.
Wsewoloshski, A. von 18.

Druck von J. S. Preuss, Berlin SW., Kommandantenstr. 14.

Im Verlage

von **P. Jurgenson** in **Moskau** und **Leipzig** erschienen:

Tschaikowsky, P., Leitfaden zum prakt. Erlernen der Harmonie. (Aus dem Russischen übersetzt von Paul Juon). Mk. 3—.

Thematisches Verzeichniss aller Werke von Tschaikowsky. Speciale Tschaikowsky-Kataloge gratis.

—„—	op.	1.	Scherzo à la Russe et Impromptu f. Pfte. 2hdg.
—„—	„	2.	Souvenir de Hapsal. Trois morceaux pour Po. à 2 ms.
—„—	„	3.	Ouverture de l'opéra Voyévode. Orch.-Part. und Stimmen u. f. Pfte. 4hdg.
—„—	„		Entr'acte et Avis de ballet de l'opéra Voyévode. Orch.-Part. u. Stimmen u. f. Pfte. 4hdg.
—„—	„	4.	Valse (D-dur) f. Pfte. 2hdg.
—„—	„	5.	Romance (F-moll) f. Pfte. 2hdg.
—„—	„	7.	Valse-Scherzo (A-dur) f. Pfte. 2hdg.
—„—	„	8.	Capriccio (Ges-dur) f. Pfte. 2hdg.
—„—	„	9.	Trois morceaux f. Pfte. 2hdg.
—„—	„	10.	Deux morceaux f. Pfte. 2hdg.
—„—	„	11.	1er Quatuor. (D-dur) Part., Stimmen u. f. Pfte. 4hdg.
—„—	„	12.	Schneewittchen. Musik zum Ostrowsky'schen Frühlingsmärchen. Clv.-Aszg. m. russ. u. dt. Text.
—„—	„	13.	1er Symphonie (G-moll) pour grand Orchestre. Part., Stimmen, Po. 2 u. 4 ms.
—„—	„	15.	Ouverture triomphale sur l'hymne danois. Orch.-Part. u. Stimmen u. f. Pfte. 4hdg.
—„—	„	18.	La tempête (F-moll) f. grosses Orch. Part., Stimmen u. f. Pfte. 4hdg.
—„—	„	19.	Six morceaux pour Po. à 2 ms.
—„—	„	20.	Der Schwanensee. Ballet.
—„—	„	22.	2me Quatuor (F-dur) Part., Stimmen u. f. Pfte. 4hdg.
—„—	„	26.	Sérénade mélancolique (B-moll) f. Vlne. m. Orch.-Bgltg. Part., Stimmen, Vlne. u. Po. u. Pfte. 4hdg.
—„—	„	29.	3me Symphonie (D-dur) f. grosses Orchester. Part., Stimmen u. f. Pfte. 4hdg.
—„—	„	30.	3me Quatuor (Es-moll). Part., Stimmen und f. Pfte. 4hdg.
—„—	„	32.	Francesca da Rimini. Fantaisie d'après Dante (E-moll) f. grosses Orchester. Part., Stimmen, Pfte. 2- u. 4hdg.
—„—	„	37bis.	Les quatres Saisons. 12 morceaux caractéristiques pour Po.
—„—	„	53.	Suite Nr. 2. Pour grand Orchestre. Part., Stimmen u. f. Pfte. 4hdg.
—„—	„	58.	Manfred, Symphonie en 4 tableaux, pour grand Orchestre. Part., Stimmen, f. 2 Pfte. 8hdg. und f. Pfte. 4hdg.
—„—	„	62.	Pezzo Capriccioso, pour Vello et Orchestre. Part., Stimmen u. Cello m. Pfte.-Bgltg.

Die Werke bis opus 76 sind alle in meinem Verlage erschienen incl. der nachgelassenen, ausgenommen die wenigen Werke bei Belajeff.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05993 100 4